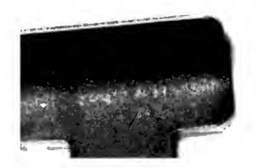
DER FÜHRER DURCH DIE OPER DES THEATERS DER GEGENWART, TEST, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND...IDEUTSCHE OPERN

Otto Neitzel







DER

FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART,

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND.

DEUTSCHE OPERN.

ERSTE ABTHEILUNG.



LEIPZIG.

VERLAG VON A. G. LIEBESKIND.

1890.





VORWORT.

Ermuthigt durch die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche Hermann Kretzschmars Führer durch den Koncertsaal bei Publikum und Presse gefunden hat, entschlossen sich Verleger und Verfasser des vorliegenden Buchs zur Herausgabe eines ähnlichen Führers, welcher die Oper des heutigen Repertoires zum Gegenstand hat und jedem Opernfreunde eine klare Anschauung von der ganzen Handlung, den Charakteren, der Musik in allen auf dem Repertoire befindlichen Opern vermitteln soll.

Dass ein solches Unternehmen hinsichtlich der Musik ein Bedürfniss war, hat der Erfolg des »Koncertführers« bewiesen. Als leitender Gesichtspunct wurde bei der Erläuterung des musikalischen Theils, bei der Hervorhebung von Einzelheiten, bei der Auswahl der Notenbeispiele die Erwägung festgehalten, in wie weit die Musik in den verschiedenen Opern den jedesmaligen Grundgedanken des Textes wiederspiegelt. Es zeigt sich dabei, dass die am

meisten aus dem Text herausempfundene Musik fast regelmässig auch die schönste und bedeutungsvollste ist.

Bei der grossen Wichtigkeit, welche die Klangfarbe in der dramatischen Musik einnimmt, wurde auch die Instrumentirung nach Möglichkeit berücksichtigt und in den Notenbeispielen überall, wo sie charakteristisch ist, angedeutet. Diese Beispiele sind daher überall nach der Partitur, nicht nach dem Klavierauszug hergestellt worden. Folgende gebräuchliche Abkürzungen haben dabei Anwendung gefunden:

Str. Streichinstrumente;
Vl. Violinen (I. u. II.);
Br. Bratschen;
Vc. Violoncelle;
Cb. Kontrabässe;
für Vc. und Cb. zusammen wurde immer das ganze Wort Bässe gebraucht;
Holzbl. Holzblasinstrumente;
Fl. Flöte;
kl. Fl. kleine Flöte;
Ob. Oboen;
E. H. Englisches Horn;
Cl. Klarinetten;
B. H. Bassethorn;
Bcl. Bassklarinette;
Fag. Fagotte;
Bl. Blechinstrumente;
Hr. Hörner;
Tr. Trompeten;
Pos. Posaunen;
Pk. Pauken;
8. in der höheren Octave;
8b. in der tieferen Octave;
c.8 mit der Octave.

Die Unbequemlichkeit, welche manche Beispiele durch diese Zusätze und durch ihre orchestrale

Vollständigkeit beim ersten Lesen für den Laien haben mögen, wird bei einiger Gewöhnung schwinden, und seine Kenntniss und damit seine Genussfähigkeit wird nicht unerheblich bereichert werden.

Dass grade die Handlung der Opern einer besonderen Erläuterung bedurfte, schien freilich weniger auf der Hand zu liegen, als dies mit der Musik der Fall ist. Doch man braucht nur einen der häufig gespielten Operntexte in die Hand zu nehmen, um nicht selten über die Charakteristik der Personen und sogar über den äusseren Handlungsverlauf vollständig im Unklaren zu bleiben. Zu diesen Mängeln der meisten Texte, der sprachlichen Ungenauigkeiten nicht zu gedenken, gesellen sich die Gepflogenheiten der Theater, welche auf die nöthige Hervorkehrung einer allen verständlichen Handlung und Charakterzeichnung nicht das nöthige Gewicht legen. Wenn nun gar ein Text, wie derjenige zu Marschners »Templer und Jüdin«, die Lesung eines vollständigen Romanes als Bedingung zu seinem Verständniss voraussetzt, so darf der in diesem Buch durchgeführte Abriss der Handlung, welcher Ereignisse und Personen möglichst knapp und scharf dem Auge des Lesers vorzuführen bezweckt, nicht als überflüssig gelten.

Soweit Angaben mangelten oder Missverständnisse nahe lagen, wurde auch die Scene in den Kreis der Besprechung gezogen.

Ein nicht geringes Augenmerk wurde allen Möglichkeiten zugewandt, durch geringe Abänderungen,

sei es in den Beweggründen und Worten der handelnden Personen, sei es durch geeignete Kürzungen (die nicht selten von den an den Theatern gebräuchlichen abweichen), Mängel zu verdecken oder Wirkungen zu steigern. Wieweit dies gelungen ist, möge dem Urtheil der Fachleute anheimgestellt sein.

Hinsichtlich der äusseren Einrichtung des Buches sei bemerkt, dass im Allgemeinen alles, was zur Handlung gehört, in gewöhnlicher, was sich auf die Musik bezieht, *in Cursiv-*, die kritischen Bemerkungen, Abänderungsvorschläge und dgl. in kleiner Schrift gedruckt worden ist, sodass, wer sich nur über die Handlung unterrichten will, über die musikalischen und kritischen Bemerkungen hinweglesen kann und umgekehrt.





INHALT.

Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

I. Classiker.

B. Komische Richtung.





Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

I. Classiker.

a. Gluck.

Christoph Willibald Ritter von Gluck wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren. Nach einem unruhvollen und mit Entbehrungen verknüpften Wanderleben gelangte er nach Prag, dann 1736 nach Wien, wo er Kammermusikus des Fürsten von Melzi wurde. Dieser nahm ihn mit sich nach Mailand und legte seine musikalische Ausbildung in die Hände des Kapellmeisters Sammartini. Im Jahre 1741 kam seine erste Oper Artaserse auf dem Mailänder Hoftheater mit grossem Beifall zur Aufführung. Nach einem wenig erfolgreichen Aufenthalt in London und einer kurzen Anstellung an der Dresdner Hofkapelle wurde er 1754 Kapellmeister der Wiener Hofoper. Erst in seiner von Raniero di Calzabigi nach dem Euripides gedichteten Oper Orfeo ed Euridice, welche 1762 in Wien aufgeführt wurde, lehnte er sich in entschiedener Weise gegen die Missbräuche der italienischen Oper auf und erhob die dramatische Wahrheit zum obersten künstlerischen Gesetz. Doch weder Orpheus, noch die 1767 in Wien aufgeführte, ebenfalls von Calzabigi gedichtete

Alceste vermochten ihm diejenige Anerkennung einzutragen, welche ihm zu seinem ferneren Wirken in Wien und für die Wiener Hofoper unerlässlich schienen. Dazu kam, dass auch die italienischen Künstler, denen er seine Werke anvertraute, gar zu sehr von dem Strome der herrschenden seichten Geschmacksrichtung fortgerissen wurden, als dass sie zu einem Reformwerk, als welches sich Glucks Kunstschaffen darstellte, dauernd die Hand geboten hätten. In Paris glaubte Gluck mit Recht sowohl die für seine Opern geeigneten Künstler wie das für ihre Würdigung vorgebildete Publikum anzutreffen. Zwar verdankte er die Aufführung seiner von Du Rollet nach Racine gedichteten Iphigenie in Aulis, welche er für die Pariser Hofoper geschrieben hatte und welche daselbst 1774 aufgeführt wurde, lediglich dem Machtwort der Königin Marie Antoinette, genau so wie 86 Jahre später die Einstudirung des Tannhäuser in Paris auf Betreiben der Fürstin Metternich von kaiserlicher Hand verfügt wurde; aber nach und nach stellte sich heraus, dass die hohe Gönnerin vielleicht mehr, als sie selber geglaubt hatte, dem Pariser Geschmack die ihm zusagendste künstlerische Nahrung zugeführt hatte. Besonders that es der im nämlichen Jahre aufgeführte, für die Pariser Bühne besonders hergerichtete, weniger strenge und noch nicht ganz im Gluckschen Stil erstarkte Orpheus den Franzosen an, und Glucks Name hatte bald so guten Klang, dass er von einer mächtigen und geistig hochstrebenden Partei auf den Schild erhoben wurde. Brachte der Anfangs geringe Erfolg seiner nächsten Oper Armide (1777) sein Ansehen vorübergehend ins Wanken, so steigerte sich dasselbe bis zu glänzendstem Ruhme durch die Aufführung seiner Iphigenie in Tauris am 18. Mai 1779. Im Jahre 1787 ging er nach Wien zurück, woselbst er am 15. November desselben Jahres starb.

Gluck war fast ein Fünfzigjähriger, als er den Weg der Reformen beschritt, Beweis genug, dass mehr der künstlerische Entschluss, als ein Schaffenstrieb die Richtung seines ferneren Wirkens bestimmte, womit denn auch seine Vorzüge, wie seine Schwächen gekennzeichnet sind. Sein künstlerisches Schaffen ging nicht aus einem überquellenden Gestaltungsdrange, sondern aus der reifen, geläuterten, zielbewussten Einsicht hervor. Hieraus erklärt es sich, dass in Bezug auf die Keuschheit und den gesinnungsvollen Ernst seiner Tonsprache er wenige seines Gleichen gefunden hat, hieraus aber auch, dass manche seiner Tonsätze von einer gewissen Frostigkeit, von einem doctrinären Zug nicht frei sind. Sein Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit liess ihn stellenweise das Fade bedenklich streifen. Den richtigen Weg zu finden war er Künstler genug; ihn mit leichter Anmuth zu wandeln, dazu fehlte ihm der Schwung und die Gelenkigkeit. Er engte im Streben nach dramatischer Wahrheit den Machtbereich der Musik oft auch an solchen Stellen ein, wo ihre volle Machtentfaltung gerade zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks gedient hätte, und giebt seinen Sätzen dadurch oft einen knappen, kurzathmigen Anstrich. Auch war er in der Ausprägung des Einzelgesanges mehr zu Hause, als im gliederreichen Ensemble, in der characteristischen Ausschmückung mehr, als in der motivischen Arbeit und der Kunst des vielstimmigen Satzes. Neue Formen zu erfinden, war er nicht der Mann, und meist bediente er sich ihrer, wie er sie vorfand, wenn auch oft in einer nach den jedesmaligen Anforderungen des Textes umgemodelten Weise. Dagegen hatte er einen äusserst feinen Sinn, das, was man an einem Gedicht den musikalischen Niederschlag nennen möchte, nämlich alles, was in ihm sich zur musikalischen Spiegelung eignen, was durch die Musik sich vertiefen

oder verschönen lassen könnte, herauszufinden; die eingehendste Kenntniss des menschlichen Herzens, Liebe zur Natur unterstützten diese Geschicklichkeit. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass eine solche Eigenschaft gerade dem dramatischen Komponisten werthvoll sein muss, und dass sie ihre höchsten Triumphe feiert, wenn sie sich mit einer Kenntniss der Natur der menschlichen Stimme und einem richtigen Gefühl für eine leidenschaftliche Deklamation vereinigt, wie es bei Gluck der Fall war. In seinen Recitativen, sowie in fast allen erregten Stellen seiner Arien ist die Führung seiner Gesangsstimme der getreue Ausdruck innerer Empfindung und oft der Sprache ganz und gar abgelauscht. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass er im Orpheus den italienischen, in den späteren Opern den französischen Text vor Augen hatte und dass die deutsche Übersetzung nicht alle Feinheiten des Originals zu berücksichtigen vermochte. Endlich besass er für die Schönheit und die Characteristik des Klanges ein so feines Ohr, dass heute noch das Glucksche Orchester in vielen Beziehungen als Studienquelle empfohlen werden darf, und dass eine Oper von ihm jedenfalls eine ungewöhnliche Fülle an Wohllaut bietet.

Die ganze Summe dieser Eigenschaften lässt die Thatsache des Verschwindens der Gluckschen Opern aus dem Repertoire des heutigen Theaters jedenfalls bedauerlich erscheinen, sie legt ferner die Mahnung an alle künstlerisch geleiteten Theater nahe, den Vater der modernen Oper vor Vergessenheit und Vergänglichkeit zu schützen.

Freilich erfordert die Aufführung Gluckscher Opern mehr künstlerische Hingabe und Vorbereitung, als es scheinen möchte. Das Theater, welches dieselben mit den Repertoire-Opern zusammenwirft und ihnen nicht eine ganz besondere Sorgfalt widmet, sollte lieber die Hände davonlassen.

Gluck kann nur wirken, wenn er den Stempel feiner, liebevoller Ausarbeitung trägt, wenn der dramatische Kern der Opern klar zum Vorschein kommt, wenn keine Schönheit der Musik verwischt und verzerrt erscheint.

Ein besonderes Augenmerk muss dem Ballett in Glucks Opern zugewandt werden. Die Ballettkunst stand im vorigen Jahrhundert in grösserer Blüthe als heute, wo sie zur Gymnastik entartet ist. Grade zur Belebung und Veredlung des Balletts, zur Herausarbeitung einer ausdrucksvollen Pantomime bieten Glucks Opern zahlreiche Gelegenheiten.

Da an unsern Theatern bei aussergewöhnlichen Anlässen mit grosser Anspannung und grossem Erfolg gearbeitet zu werden vermag, und da die Empfänglichkeit des Publikums in der Regel bei solchen Anlässen eine gesteigerte ist gegenüber den Werktagen des Repertoires, so möchten wir der Einrichtuug besonderer Gluck-Abende, die in der Spielzeit drei- oder viermal zu wiederholen wären, das Wort reden. An einem solchen Abende könnten recht wohl zwei Opern zur Aufführung gelangen. Sehr geeignet wären hierfür: Orpheus und Armide, sowie die beiden Iphigenien. Sowohl Zuhörer wie Ausführende sind durch Wagners Musikdramen an stärkere Leistungen gewöhnt worden; die Kürze der Gluckschen Opern, zumal mit den von uns eingerichteten, jedenfalls zulässigen, wenn nicht gar nothwendigen Strichen, ermöglicht dies Verfahren durchaus.

Für alle Einzelheiten, welche nach unserem Dafürhalten eine Gefahr für die Wirkungsfähigkeit der Gluckschen Opern beim heutigen Publikum in sich bergen, haben wir Veränderungsvorschläge gemacht, die wir zwar nicht für die einzig möglichen halten, die aber wohl jeder Kenner der heutigen Bühne als der Überlegung werth ansehen wird.



1.

Orpheus und Euridice.

Oper in drei Acten.

Musik von Chr. W. von Gluck *).

Ouverture.

Die Ouverture weist von der Kraft des Ausdrucks, welche die Musik in den meisten Theilen der Oper entfaltet, kaum einen Schatten auf, sie steht überdies mit den in der Oper angeregten Stimmungen in gar keiner Verbindung. Sie ist als Tonstück steif und zopfig, als Vorbereitung für die Oper nach heutigen Erfordernissen verfehlt. Darum lässt man sie besser einfach aus.

I. Aufzug,
I. Auftritt.
1. Chor.

Eine Schaar von »Schäfern und Nymphen« (besser: von leidtragenden Freunden und Freundinnen des Orpheus) umgiebt das an einsamem Ort errichtete Grabmal der Euridice und fleht ihren Schatten an, dem Trauernden wiederzukehren. Dieser lagert schmerzgebrochen auf den Stufen des Grabmals und mischt in den Trauerchor den Klageruf: Euridice!

Eine wirksame scenische Steigerung von diesem Chor zu seiner folgenden kürzeren Wiederholung (No. 4) lässt sich dadurch erzielen, dass der Chor hier das Grabmal nur mit langsamen Schritten und in trauervoller Haltung umzieht und erst später, auf Orpheus' Geheiss (No. 4), Weihrauch in das Opferfeuer schüttet, Blumen auf das Grabmal streut, es bekränzt u. s. w., alles in würdiger, schöner Gruppirung und unter Betheiligung des ganzen Chors an den Trauerhandlungen (wie heute das gesammte Grabgefolge Erde auf den Sarg zu streuen pflegt).

---

*) Die Partitur mit deutschem, französischem und italienischem Text ist unter Zugrundelegung der von Berlioz 1859 besorgten französischen Ausgabe von Alfred Dörffel bei Gustav Heinze (Leipzig) herausgegeben.

Die Musik entbehrt bei aller erhabenen Würde:



auch nicht einer rührenden Überschwenglichkeit der Klage:

Die Solostellen für Sopran, Alt und Tenor dürfen natürlich nicht vom ganzen Chor gesungen werden. Bei den Ausrufen des Orpheus hat sich der Chor zu mässigen: 3 Posaunen und 1 Kornett (Zink, alles trompetenähnliches Instrument von Holz) bilden am Schlusse ein Echo des Chors (der Zink ist durch die ganz leise und weich blasende Trompete zu ersetzen).

Auf Orpheus' Wunsch bringen die Genossen den Manen Euridicens das letzte Todtenopfer dar.

2. Rec.
3. Pantomime.

Über den Chor vgl. oben. Die Pantomime ist vom Ballett auszuführen und gilt als Einleitung des Todtenopfers seitens des ganzen Chors. Die Griechen hatten vollständig ausgebildete Trauerceremonien (vgl. Aeschylos' Todtenopfer), deren moderne Nachbildung hier ein einsichtiger, musikalisch empfindender Regisseur an der Hand des Ballettmeisters versuchen möge. Tänzerinnen in langen Gewändern umschreiten mit einem der Musik genau angepassten Rhythmus den oberen Theil des Grabmals. Ihre Gebärden, welche den ganzen Körper in Mitleidenschaft ziehen müssen, wechseln zwischen Wehmuth:

4. Chor.

und Verzweiflung:



Die Gefährten lassen den Leidtragenden allein.

5. Rec. 6. Ritornell.

Er klagt seinen Schmerz dem Morgenroth, dem Abendschimmer, er fordert

II. Auftritt.
7. Arie (1. Strophe).

8. Rec.

die Theure von den Göttern zurück, doch:



9. Arie (2. Strophe).

10. Rec. 11. Arie (3. Strophe).



Nur der Wiederhall tönt mitleidig seine Klagen wieder, drum wünscht auch er den Tod; »murmelnd klagt der Fluss, dass er Gram und Verdruss mir nachempfindet.«

Das dreistrophige Klagelied des Orpheus steht mit einem Fuss noch auf dem von Gluck mit bewusster Erkenntniss befehdeten und verläugneten italienischen Opernstil und kann kaum denjenigen Tonstücken beigezählt werden, in welchen die Musik, ihrer wahren Bestimmung gemäss, den Ausdruck und das Interesse der Situation zu verstärken habe (Zueigungsschrift Glucks in der »Alceste« 1769 an den Grossherzog von Toscana). Es ist lieblich, höchstens wehmütig, während es trauervoll und schmerzlich sein sollte:

Andantino.

Doch mag immerhin grade dieser Eigenschaft der Arie eine nicht unberechtigte künstlerische Absicht des Komponisten zu Grunde gelegen haben; denn erstens bricht in den beiden Recitativen (8 und 10) der Schmerz um so ungehinderter durch, während er in der Arie besänftigt erscheint, sodass ein werthvoller Stimmungswechsel entsteht, zweitens wird bei Orpheus grade der Wohlklang, die Schönheit des Gesangs, durch die er sich den Orkus erschliesst, zum dramatischen Beweggrunde. Die drei Strophen, welche sich nur durch ein zum Streichquartett hinzutretendes Instrument (Flöte, Horn und zwei englische Hörner, welche in keinem grösseren Orchester durch Klari-

netten ersetzt werden sollten) und durch die beim »Murmeln des Flusses« ins Wogen gerathenden ersten Geigen von einander unterscheiden, erhalten gleich den Recitativen durch das nachahmende Orchester hinter der Scene eine nicht zu übersehende Klangbereicherung (vgl. auch das vorletzte Beispiel):

Orch. hinter der Bühne.

A - bend - schim - mer

Da dies Orchester nur aus einfach oder doppeltbesetztem Streichquartett und einer Oboe gebildet wird, so steht seiner Aufstellung schlechterdings an keiner Bühne etwas im Wege; dennoch lassen sich die meisten Bühnen diese reizende Wirkung entgehen!

12. Rec.

Unfähig, seinen Schmerz zu bekämpfen, rafft sich Orpheus zu kühnem Entschlusse auf:



Or-kus Ge-sta-de

III. Auftritt.

Dem Davoneilenden kündigt Amor an, dass Zeus, durch sein Schicksal gerührt, seinem Wunsche gnädig gesinnt sei:

13. Arie.

Allegretto.

AMOR. Dei - nes Sai - ten - spiels Harmo - nie - - en...

... »stimme dort an mit milder Gluth; bezähmst du der Tyrannen entsetzliche Wuth (die in der Musik freilich nur durch ein Crescendo angedeutet wird), wirst du aus jenem Reich mit ihr in Frieden ziehen.« Seiner Glückverheissung setzt er jedoch durch die Forderung einen Dämpfer auf,

14. Rec. dass Orpheus die Geliebte, bevor er die Erde erreicht, mit keinem Blicke betrachten dürfe.

Wie die Musik in der Arie gar zu sehr an den lächelnden Knaben gemahnt, so ist auch dies strenge Gebot ganz milde und farblos behandelt. Die Sängerin des Amor soll daher alles thun, um es durch den Vortrag eindringlich zu gestalten. Dies Gebot, der springende Punkt der ganzen Handlung, ist ferner auch unvollständig. Bei der Wanderung des Orpheus mit Euridice auf die Oberwelt ist schwer zu begreifen, warum Orpheus zaudert, Euridice in dies Gebot einzuweihen und so sein Benehmen zu motiviren, wenn er nicht auch über das Gebot selber zu seiner Gattin Schweigen beobachten müsste. Desswegen muss ihm Amor dies Schweigen anbefehlen. Wir schlagen daher am Schluss des Recitativs statt der sehr entbehrlichen Worte: »So lautet das Gebot, so verlangt es Zeus! Seiner Gnade bezeige dich werth!« die folgenden vor (die vier letzten Tacte des Recitativs):

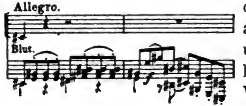


15. Arie. Weiterhin, in einer anmuthigen, leichtgefügten Arie mit einem tänzelnden Zwischensatz entpuppt sich Amor sogar als kleiner Moralprediger und Philister: »Mit Freuden den Willen der Götter erfüllen …, und duldend schweigen, beglücket den Mann«. Sehen wir uns den französischen Text an, der dem italienischen Grundtext ziemlich getreu nachgebildet ist: »Soumis au silence, contrains ton désir, fais-toi violence, bientôt à ce prix tes tourments vont finir«, so müssen wir freilich einen Theil unseres Vorwurfes der unglücklichen deutschen Übersetzung beimessen.

IV. Auftritt. 16. Rec. Orpheus, der sich eigentlich beeilen sollte, den Höllenweg anzutreten, giebt noch den Bedenken, die Amors

Gebot in ihm wachruft, Raum, er malt sich Euridicens bevorstehenden Schmerz über seine Kälte aus:





doch die Liebe lässt ihn alle Gefahren missachten, unter Blitz und Donner begiebt er sich auf den Weg.

Anhang I. Nachspiel.

Es wird wirksamer sein, wenn Orpheus, anstatt bei dem Blitz und Donner »davonzueilen«, **versinkt**.

Die erwähnte Länge des Recitativs wird durch folgenden Sprung gehoben: vom 16. Rec. die ersten 3 Tacte, der vierte lautet:

Die Meine nennen

es folgen sogleich die drei letzten Tacte: »Götter leiht mir euren Schutz« u. s. w. Freilich fällt diesem Sprung die oben angeführte characteristische Stelle zum Opfer. Eine Arie, in welcher Orpheus sich Muth macht: »Entflieht, all ihr Klagen« und welche mit Glucks Einverständniss in Paris gesungen wurde, ist, wie Berlioz nachgewiesen hat, aus dem Tancred von Bertoni. Es ist eine gehaltlose Bravourarie, deren Beibehaltung heute jedes Grundes entbehrt. Wahrscheinlich hat Gluck sich durch die Forderung des Sängers Legros, der in Paris den Orpheus sang, und der nicht mit dem Recitativ schliessen wollte, bestimmen lassen, ihm diese »Einlage« zu gestatten. Möglich auch, dass Gluck für die im grossartigen Massstabe betriebene Ausraubung seines Orpheus durch Bertoni in dessen gleichnamiger Oper eine kleine Vergeltung üben wollte. Übrigens waren Anleihen damals nichts Seltenes, hat doch auch **Philidor** die Arie 7 in seine Oper Sorcier mit wenig Abänderungen hinübergenommen.

17. Arie.

Die erste Hälfte des zweiten Acts, welche die Besänftigung der Furien durch Orpheus' Gesang schildert, bietet

II. Aufzug, I. Auftritt.

einen höchst dramatischen und, bei rechter Abstufung in der Characterisirung der einzelnen Chöre, auch heute noch wirksamen Verlauf.

18. Furientanz. Der Furientanz



mit seinen durchdringenden Trompetenstössen versetzt uns augenblicklich an den Ort des Schreckens und des Grauens.

Gleichwohl wird man wohl thun, diese meisterhafte kleine Stimmungsmalerei nur als musikalische Einleitung ohne Tanz wirken zu lassen und erst am Schluss derselben den Vorhang zu erheben.

Eine Harfe (von einem Streichquartett unterstützt, beides hinter der Bühne) kündigt den nahenden Orpheus an; seine Harmonien werden sofort durch den



19. Chor. wilden Aufschrei der Furien: *(der Chor im Einklang, theilweise durch drei Octaven, als Begleitung ein heftiges Tremolo in den Geigen und Bratschen)*

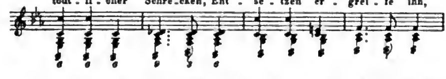
20. Furientanz. erstickt; ein erregter Furientanz:



schreckt den Eindringling zurück, aufs Neue, nur drohender und wil-

21. Chor. der, ertönt der Gesang.

Besonders characteristisch sind die Tonfolgen bei den Worten »Tödtlicher Schrecken«, sowie die drohend aufwärts rasselnden Vorschläge der gesammten Streicher:





Bei dem Aufgehen des Vorhangs an der von uns vorgeschlagenen Stelle werden die Furien am zweckmässigsten als lagernd angeordnet. Bei den drei Tacten der Harfe (19) erheben sie sich schnell und in Wuth und singen mit drohendem Ausdruck den ersten Chor. Ihr Tanz (20) besteht in aufgeregtem Schreiten und drohenden Gebärden nach der Seite, von welcher her die Harfe erklang. Je mehr diese Schritte geregelt, je mehr die Gebärden veredelt werden, desto packender ist der Eindruck. Keineswegs soll dieser Tanz eine Schaustellung der sinnlosen Künste des modernen Balletts sein; aber auch ein regelloses Durcheinander von erregten Hantirungen des ganzen Chors wirkt lächerlich und abstossend. Auch den Trachten muss eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt werden. Durch graue oder braune, faltenreiche Gewänder und lang herabwallende Haare mag das Schreckliche veredelt erscheinen, ohne dass es desswegen durch die üblichen rothen Perrücken und Sträflingsgewänder zum Grotesken erniedrigt wird. Am Ende des Tanzes wird der flehend die Arme ausstreckende Orpheus sichtbar, gegen den der gegen ihn andringende Chor seine Drohungen (21) richtet.

22. Solo mit Chor.

An des Orpheus Liebessehnsucht gleiten die Schreckensrufe der Furien wirkungslos vorüber; ihr dröhnendes »Nein« lässt ihn seine Bitte um Mitleid nur um so eindringlicher wiederholen.

Dieses in Koncerten oft gesungene Stück



Fu - rien

Nein!

bietet schönen Altstimmen Gelegenheit zur Entfaltung ihres ganzen Wohllauts. Die zu dem »Nein« meistentheils hinzugesetzten Posaunen mögen mehr kräftig als passend sein; jedenfalls bringen die ***Stimmen*** *der Furien zusammen mit dem gesammten Streichorchester eine weit edlere Wirkung hervor, die allerdings nur dann eine vollständige ist, wenn alles Übrige, wie vorgeschrieben, vom Orchester hinter der Bühne ausgeführt wird. Als sehr angemessen wird ein kleines Decrescendo gegen den Schluss der Furienrufe zu empfehlen sein.*

23. Chor. 24. Arie.

Endlich vermag Orpheus das starre Herz der Furien zu erweichen: »Jammernder Sterblicher, was willst, was suchst du hier?« Er schildert ihnen die

Tau - send Qua - len

die er leidet, betheuert den immer Widerstandsloseren

25. Chor. 26. Arie.

(»Welch ungewohnter Trieb, zärtlich und mitleidsvoll .... schmilzt uns das Herz«), dass sie längst seinen Bitten nachgegeben haben würden, wenn sie je empfunden hätten:

der ver - lass - nen Lie - be Schmerz

Bemerkenswerth ist in den drei Arien des Orpheus (22, 24, 26) die Steigerung des schmerzlichen Ausdrucks. Die erste fesselt mehr durch edle Melodik und schönen Klang, die zweite und dritte durch überzeugende Innigkeit seines Schmerzgefühls. Nach dem Gefälligen geht er zum Rührenden über; erst erzeugt er das Behagen, dann das Mitleid!

27. Chor. 28. Furientanz.

Endlich geben sie ihm freien Weg, während sie selber sich nach und nach verlieren.

Nach einigen langsamen, den vorausgehenden Chören nachgebildeten Tacten (»Sein sanftes Trauerlied ... hat uns besiegt«) malt das stark einsetzende Allegro, dem Text ent-

sprechend, das Auseinanderklaffen der Pforten der Unterwelt:





Sieben Tacte später schliessen sich die zerstreuten Chorstimmen wieder zusammen.

Sehr entsprechend könnten sich hier auf der Bühne mächtige Thore, welche den von den Furien bewachten Eingang der Unterwelt darstellen, aufthun und, nachdem Orpheus hineingelangt, wieder schliessen. Gleichzeitig würden aufsteigende Dekorationen die wilden Zufluchtsorte der enteilenden Furien und einen allmählichen Übergang des finstern Höllengrauens zu den Gefilden der Seligen veranschaulichen. Diese Dekoration kann natürlich auch in horizontaler Richtung über die Bühne gezogen werden. Jedenfalls wird der musikalisch äusserst fesselnde Furientanz besser dekorativ als pantomimisch ausgefüllt, denn einem Tanz der Furien fehlt an dieser Stelle jede dramatische Berechtigung.

In der zweiten Hälfte des zweiten Acts erhält das dekorative Element über das dramatische das Übergewicht: Orpheus entführt ohne Einrede seine Gattin den elysäischen Gefilden. Dennoch schliesst die ätherische Verklärtheit der Musik die äusserliche Wirkung einer lediglich das Schaugepränge erläuternden Musik aus. Damit freilich der Eindruck ein harmonischer sei, darf die Scene hinter dieser glitzernden Pracht. diesem berückenden Geflimmer der Musik (33) nicht zurückbleiben. Und gar die Tänze der seligen Geister müssen eine unendliche Weichheit und Abrundung der Bewegungen aufweisen, damit sie den Sinn der Musik nicht verkehren. Möchten nur die Theatervorstände, denen die Oberaufsicht über die Aufführungen unterliegt, mit entschiedenem Willen der Fussgymnastik, der Blosstellung der unteren Gliedmassen, der automatischen Gliederverrenkung, durch welche das moderne Ballett seine unwürdige Stellung zwischen Blödsinn und niedriger Sinnlichkeit behauptet, den Weg verschliessen. Welche Fundgrube an schönen Bildern allein die Stellungen des mensch-

lichen Körpers bergen, lehren die zahlreichen Meisterwerke der bildenden Künste, deren Studium jedem Regisseur unerlässlich ist. Gruppirungen, Verschlingungen können ein Übriges thun, um den anmuthigen Anblick der Tanzenden gar nicht enden zu lassen. Hier kurze Ballettröcke einzuführen, liegt ferner kein Grund vor, da keiner der Tänze der Springerei Vorschub leistet.

II. Auftritt.
29. Ballet.
30. Ballet.

Nach einem lieblichen Reihentanz, in welchem zwei Flöten sanften Wohllaut spenden:



folgt ein unschuldsvoll bekümmertes Flötensolo: während dessen eine Tänzerin hervorzutreten hat, etwa mit Gebärden, die eine nicht ganz erloschene Liebessehnsucht andeuten. Während der Wiederholung der ersten Ballettmusik (29) könnten dann die Genossinnen der Bekümmerten Trost spenden. Das folgende Ballett, das nicht auf der Höhe der beiden voraufgehenden Nummern steht, darf unbedenklich ausgelassen werden. Ein anmuthiges Lied mit Chor, das von Euridice oder einer andern der seligen Gefährtinnen gesungen wird, belehrt uns des Weiteren über Elysiums Freuden.

31. Ballet.
32. Arie mit Chor.

Zwei Klarinetten, zwei Hörner und ein Fagott verleihen der Klangfarbe Weichheit und Schmelz; bezeichnend ist die Stelle:

pp
Hier ver- sie- gen ewig des Grames Thränen

III. Auftritt.

Während des Nachspiels entschwinden die Geister, Orpheus naht.

33. Arie.

Beglücktes Staunen ergreift ihn über die wundervolle Schönheit des Ortes, »den harmonischen Gesang der zart-

beflügelten Sänger, das Säuseln milder Luft, der klaren Bäche Murmeln«, was alles dennoch die Sehnsucht nach Euridicen in ihm nicht zu ersticken vermag.

Diese Arie, welche zeigt, wie der Meister die musikalische Form in freier Umgestaltung nach dem höheren Gesichtspunct des dramatischen Gedankens zu modeln weiss, indem nämlich die geschlossene Arie am Schlusse häufig dem Recitativ das Feld räumt, bildet eine der reizvollsten Tonmalereien der vor-Weberschen Musik, eine Perle der ganzen Oper. Über dem harmonischen Untergrund, der durch je ein ausgehaltenes Violoncell, Fagott und Horn, diese bald einzeln, bald zusammen, gebildet wird und durch die Bratschen-Achtel Bewegung erhält, schwebt als Gefährte und Dolmetsch der Singstimme die zarte Weise der Oboe, indess die ersten Geigen das Murmeln des Bachs, die zweiten abwechselnd mit der Flöte den Gesang der Vögel veranschaulichen und die Bässe etwa den langsamen Schritt des Wanderers bezeichnen:



IV. Auftritt. Die durch seine Liebesseufzer herbeigelockten Schatten
34. Chor. verheissen ihm in einem tröstend zutraulichen Chor, in welchem eine kleine Soloquartettstelle den Gesammtchor reizvoll unterbricht, das Ende seiner Leiden und die bevorstehende Wiedervereinigung mit Euridice. Nach einem
35. Ballett. Ballett, das zu hübsch ist, um übergangen zu werden, obschon es unangebracht genug ist:



und nachdem Orpheus die Schatten noch besonders angefleht hat, ihm Euridicen wiederzugeben, erscheint die
36. Rec. und Chor. Heissgeliebte während der Wiederholung des Chors (34).
V. Auftritt. Orpheus ergreift, »ohne sie anzusehen, eiligst ihre Hand und führt sie hinweg. Der Vorhang fällt langsam.«

37. Chor. Ganz von selber drängt sich die Auslassung des ersten Chors (34) zum Zweck eines knapperen Verlaufs der Oper auf. Wenn die Geister ungebeten ihm Euridicens Besitz in Aussicht stellen, so hat es keinen Zweck, wenn er, wie den Furien, auch den seligen Geistern seine Liebesschmerzen schildert. Wird der Chor dagegen ausgelassen, so umgeben den Orpheus zunächst die seligen Geister in anmuthigem Reigen, er bittet, ihm Euridicen zurückzugeben, es geschieht!

III. Aufzug, I. Auftritt. Wird Orpheus Standhaftigkeit genug besitzen, um der Zärtlichkeit, dem Vorwurf, dem Zweifel der angebeteten Gattin widerstehen und sie, ohne ihres Anblicks zu geniessen, zur Oberwelt geleiten zu können? Durch labyrinthisch zerklüftete Felsenhöhlen »führt er sie an der Hand, ohne sie anzusehen«.

38. Rec. *Die kurze aber characteristische musikalische Einleitung bedeutet hastiges Mühen und Bekümmerniss:*



Das folgende zärtliche Zwiegespräch, das, unserem Geschmack zuwider, recitativisch behandelt ist, erscheint nach den bezeichnenden Orchestertacten als nicht ganz angebracht und als hemmend. Wir schlagen folgenden Sprung vor:

Orpheus: So komm, Euridice, folge mir, du ewig treu Geliebte, die ich glühend verehre.

Euridice: Bist du's? seh' ich



Bei Nb. spielt das Orchester nur das erste Viertel. Die nächsten 22 Tacte fallen aus. Auf diese Weise bereitet sich die Katastrophe ungesäumt vor.

Vergebens bittet sie ihn, nur »einen Blick der Liebe« auf sie zu werfen; es ist nur natürlich, dass sie bald dem schrecklichsten Argwohn Raum giebt und das Geschenk der Götter, das sie an einen Liebelosen kettet, am liebsten verschmähen möchte.

Sein Bitten, ihm schnell zu folgen, bleibt unerhört.

39. Duett.

Dies Duett, das sich im Anfang und Schluss wohl etwas gar zu milde und gefällig anlässt, darf im Ganzen doch als dramatisch empfunden gelten; wie rührend klingt Euridicens Bitte:



Einen belebten, zündenden Gegensatz bildet die Stelle:



Die ausgehaltenen hohen Töne des Fagotts erzielen hier eine quälerische, bange Klangfärbung.

Der französische Text der letzten Stelle lautet: »Dieux, soyez moi favorables, voyez mes pleurs, dieux secourables.« Die Musik ist entsprechend erregt und ängstlich. In welch schreiendes Missverhältniss mit dieser Musik tritt nun der von Sanftmuth überfliessende moralisirende Text des deutschen Übersetzers: »Süss, ihr Götter, ist die Hoffnung, die ihr mir huldreich habt bereitet«, der nun erst, viel zu spät, sich zu dem »Schmerz, der sie begleitet« wendet. Wir schlagen folgenden Ersatz vor: »Ach, dies ungestillte Sehnen entlockt dem Auge bittre Thränen; Konnt' ich kaum mich glücklich wähnen, Stellt sich schon der Kummer ein.«

10. Rec.

Immer mehr glaubt Euridice des Orpheus starres Schweigen auf das Aufkeimen einer neuen Liebesgluth in seinem veränderlichen Herzen (Orpheus: »Ses injustes soupçons«) deuten zu müssen.

11. Arie und Duett.

In diesem Recitativ, noch mehr in der Arie und dem Duett, die ihm folgen, erhebt sich der musikalische Ausdruck zu einer noch heute völlig wirksamen Tiefe und Kraft. Zwei Gruppen von drei Tacten bezeichnen die Ruhelosigkeit der Klage Euridicens, die Melodik ist ebenso innig wie beredt und wendungsreich:





In einem wehmüthig schönen Andante-Zwischensatz gedenkt Euridice der mit Unrecht verlassenen Wonnen.

In dem Recitativ und der Arie muss Euridicens Schmerz über die Lieblosigkeit ihres Gatten in

gleichem Maasse immer heftiger losbrechen, wie des Orpheus Widerstandskraft immer mehr schwindet. Auch wird in diesem Augenblick der Spannung eine neue Anrede der Euridice, sowie der Versuch des Orpheus, ihr alles zu gestehen, nur einen lähmenden Eindruck hervorbringen. Das Recitativ beginne daher beim Lento (19 Takte fallen aus), die ersten beiden Noten der Euridice lauten *G* statt *B*: »Lebe wohl« u. s. w.

42. Rec.

Orpheus kann sich nicht länger beherrschen. Aber im selben Augenblick, als er sich zur Geliebten wendet, sinkt sie entseelt zu Boden.

In der modernen Musik würde ein Aufschrei des ganzen Orchesters die Verzweiflung des Orpheus schildern. Statt dessen nimmt das Recitativ ruhig seinen Fortgang und verhältnissmässig spät erscheint ein kleiner, nicht einmal bezeichnender Allegrosatz:



Auch hier muss die Darstellung der Musik zu Hülfe kommen.

Unfähig, ohne sie zu leben, beschliesst er, sie sterbend wiederzusehen.

43. Arie.

Sein vermeintliches Schwanenlied, die berühmte Arie: »Ach, ich habe sie verloren«, hat vom Standpunct der dramatischen Wahrheit aus ziemlich viel Anfechtungen erdulden müssen. Bis auf eine kleine Trübung in der Mitte herrscht hier eitel Sonnenschein. In Orpheus' Munde wandelt sich eben auch die Klage in Wohllaut. Oder empfanden unsere Vorfahren das Dur als nicht ganz so aufhellend wie wir? Jedenfalls darf der Sänger auch hier sich nicht über das Gebot eines den Worten und der Stimmung genau entsprechenden Vortrags hinwegsetzen, auch soll das Zeitmaass ein durchaus gemässigtes sein.

Das Verlangen, sie zu sehen, erfasst ihn vollends,

44. Rec.

— eine reizende kleine Episode unterbricht hier das

Recitativ (ausgehaltene Accorde in Bässen, Bratschen und Fagott, Pizzicato in den Geigen):



schon holt er zum Todesstoss aus, als — ebenfalls, ohne dass das Orchester die geringste Notiz von dieser Wendung nimmt — Amor erscheint, ihm den Dolch entreisst und Euridicen, diesmal ohne Klausel, ins Leben zurückruft:



III. Auftritt. 45. Chor mit abwechselndem Solo.

Alle Drei begeben sich zur Oberwelt. Ein Triumphlied zu Ehren Amors, das von Orpheus intonirt, vom Volke mehrmals wiederholt und durch einen Tadel Amors gegen »Launen und sprödes Zürnen«, der Euridice gegen die Eifersucht unterbrochen wird, preist den glücklichen Ausgang.

Die folgenden zahlreichen Ballettnummern, wie auch das Terzett dürfen ohne jede Beeinträchtigung der Gesammtwirkung ausgelassen werden.

Die letzte Verwandlung hat bei offener Scene (durch Aufziehen des Prospectes) stattzufinden. Während der Einleitungsmusik des Chors eilen Orpheus und Euridice, sowie ihre Genossen in heller Freude und dankerfüllt zum Tempel des Amor. Es ist unserem Gefühl nach angemessener, wenn Amor hier nur als Statue sichtbar ist und das kleine Solo von einer Gefährtin der Euridice, derselben Sängerin, die im Elysium (No. 32) das Solo zu singen hätte, übernommen wird.



Die Gewalt des Gesangs zur treibenden Kraft des Dramas zu erheben, — kann es einen dankbareren Vorwurf für eine Oper geben als diesen!. Auch beweist die überaus grosse Anzahl von Orpheus-Opern, welche seit der von Rinuccini gedichteten, von Caccini und Peri komponirten, am 6. Oct. 1600 in Florenz aufgeführten Euridice bis zu dem Orpheus von Fr. Aug. Kanne, der 1810 in Wien auf der Bühne erschien, geschrieben sind, wie sehr die Tonsetzer aller Zeiten an diesem Stoff ihre schöpferische Phantasie zu entzünden liebten. Seitdem die Vorliebe für antike Stoffe nachgelassen und zumal seitdem Gluck durch seine Oper ein entscheidendes Wort gesprochen hat, ist die Beliebtheit der Orpheussage bei den Komponisten schnell ins Sinken gekommen.

Es kann keineswegs behauptet werden, dass der Text des Calzabigi den Stoff mit ähnlicher Meisterschaft bewältigt hätte, wie es dem Da Ponte in Bezug auf den Text zu Mozarts ebenfalls vielcomponirten Don Juan gelungen ist. Die beiden Hauptpersonen leiden an grosser Verschwommenheit der Charakterzeichnung; um so wichtiger ist es, dass die im Vorhergehenden gekennzeichneten Züge kräftig betont werden. Dem Gott Amor fehlt, wie angegeben, sogar das pulsirende Leben, die schalkhafte Anmuth, die ihm sonst jeder beimisst, der nur ein wenig in die griechische Mythologie hineingeblickt hat. Dass die Lösung der dramatischen Verwickelung immer nur auf das directe Eingreifen der Götter erfolgt, ist dem heutigen Geschmack ein weiterer Entfremdungsgrund.

Die Musik musste daher schon Ausserordentliches leisten, um diesen Mängeln die Spitze abzubrechen; sie ist allerdings auch von klassischer Schönheit. Ihre ausschlaggebende Wirkung kann natürlich nur dann eintreffen, wenn sie eine vollendete Ausführung erfährt.

Namentlich ist Schönheit der Stimme und hinreissende Wärme des Vortrags für die Rolle des Orpheus eine ganz unumgängliche Bedingung. Ein Orpheus, der die Götter, die Schatten bezwingt und die Zuhörer kalt lässt oder gar abstösst, ist ein Widerspruch und erzeugt das grösste ästhetische Missbehagen. Die Wirkung der Musik kann durch eine glanzvolle, aber dabei sinngemässe Ausstattung beträchtlich gesteigert werden.

Eines Umstandes sei noch gedacht, der einem unmittelbaren Eindruck dieser Oper beim heutigen Publikum entgegensteht; er betrifft die Besetzung des Orpheus durch eine Sängerin. Der Erfolg der Altistinnen, welche den Orpheus singen, beweist hiergegen nichts: denn derselbe gilt zumeist nicht dem lebensvoll dargestellten dramatischen Charakter, sondern der Künstlerschaft der Sängerin, er betrifft die Person, aber nicht die Sache. Darum mögen solche Theater, welche sich einen künstlerischen Versuch gestatten dürfen, darauf aufmerksam gemacht sein, dass Gluck für die Pariser Aufführung die Altrolle für Tenor umgeschrieben hat und dass die 1774 in Paris erschienene Partiturausgabe auf Grund dieser Umwandlung angefertigt worden ist. Jedenfalls dürfte diese Fassung, welche die grössere Natürlichkeit für sich hat, eines Wiederbelebungsversuchs wohl werth erscheinen.



2.

Armide.

Heroisches Drama.

In Musik gesetzt von Gluck *).

Ouverture.

Die Ouverture ist der Gluckschen Oper Telemach entnommen. Das ändert an der Thatsache nichts, dass sie recht wohl als eine geeignete Einführung in das Stimmungsgebiet der Armide gelten darf.

In dem Moderato werden kriegerische Klänge von magischen Zauberweisen verdrängt. In dem Allegro ertönt bald das kampfesfrohe Ringen des Helden, bald seine Liebessehnsucht die im Durchführungssatz **) *sich bis zu abgebrochenem Seufzen verdüstert.*



Durch diese unterschiedenen Bestandtheile ergiebt die von

---

*) Die alte Originalpartitur mit dem nämlichen französischen Text Quinaults, welchen 90 Jahre früher Lully in Musik gesetzt hatte, ist in Paris erschienen. Unsere Bemerkungen über Scene und Regie sind ausschliesslich dieser Partitur entnommen oder, da dieselbe ausserordentlich lückenhaft in ihren Angaben ist, auf Grund des französischen Originaltextes angefertigt worden. Die Characterisirung der einzelnen Musikstücke als Arie, Chor, Recitativ u. s. w. ist hier, wie in der Iphigenie auf Tauris, von Gluck unterlassen worden.

**) Fast alle Ouverturen mit Ausnahme derjenigen der neueren Zeit sind nach der Sonatenform gearbeitet. Diese setzt sich zusammen aus einem Haupt-, Nebensatz (in der Tonart der Oberquint [Dominante] oder

trefflicher Formabrundung zeugende Ouverture ein abgegrenztes musikalisches Characterbild. Jene magische Musik führt uns in kurzer Überleitung in Armidens Zauberreich.

I. Aufzug, I. Auftritt.

Der Schauplatz des ersten Aufzugs ist in Damascus anzunehmen. Gegen die vielen folgenden Gartendekorationen wird hier eine mit orientalischer Pracht (Teppichen, Vasen, bunt bemalten phantastischen Säulen) ausgeschmückte Halle wirksam kontrastiren. Armide lehnt nachlässig und gedankenvoll auf einem Divan. Sie ist umgeben von ihren beiden sorglosen, lebensfrohen Genossinnen Sidonie und Phenice.

Andante.

Theilnehmend fragen Sidonie und Phenice ihre Herrin und Freundin, was ihre Wange so erbleichen mache, da doch Niemand ihrem Reiz widerstehen könne, da sie sogar die rohen Kreuzfahrerschaaren Gottfrieds von Bouillon mit ihrer Blicke Allgewalt, mit dem Zauber, den sie der Hölle zu entleihen wüsste, bezwänge.

Die Erwähnung des Kriegs wandelt den Dreivierteltact der etwas zerfliessenden Einleitung in einen straffen Allabrevetact um, dessen Schluss



mit seinen Einklängen nicht einer characteristischen Strenge entbehrt. Die beiden ersten Sätze ($^3/_4$ und ₵) werden durch ein nicht zu langsames Zeitmaass gewinnen.

Toujours marqué.

Armide gesteht, dass ihr Siegesstolz eine schwere Kränkung erlitten, da es ihr nicht gelungen sei, den Un-

---

der Paralleltonart), welche beide sich ihrem Stimmungsgehalt nach ausgleichen und ergänzen müssen, einem Durchführungssatz, in welchem Theile der ersten beiden Sätze mit einander verwoben werden, zuweilen auch neue Schlaglichter, sogar ganze Episoden hinzugefügt werden, sowie der mehr oder weniger getreuen Wiederholung des Haupt- und Nebensatzes, dieses nunmehr in der Haupttonart. Oft geht ein kurzer langsamer Satz vorher, zuweilen folgt der Ouverture eine Überleitung zur ersten Scene.

überwindlichsten ihrer Feinde, den tapferen Rinald mit ihrem Reiz zu berücken.

Dieser kurze Satz, der wie die andern Sätzchen, die diesen Auftritt bilden, nach heutigem Gefühl gar zu unvorbereitet einsetzt, hebt sich durch seinen Rhythmus und durch Gegensätze in der Schattirung scharf von dem Vorhergehenden ab. Bei der schönen Stelle:



hält Armidens Unmuth einen Augenblick inne, um sogleich wieder hervorzubrechen. Der Anfang ihres Gesanges muss richtig in folgender Weise deklamirt werden: Statt »und der Reiz, den jede Dichtung krönet, sein hochverwegner Muth blickt ungerührt ihn an«, ist besser zu singen: »und den Reiz . . . blickt der verwegne Held mit stolzem Gleichmuth an«.

In einem muntern, neckischen Allegrosatz wird Armide von Beiden beschworen, des Trotzigen nicht zu gedenken und sich mit ihnen der Freude zu weihen. Armide berichtet von einer Weissagung,

Allegro.

Moderato.

die weder textlich noch musikalisch wichtig ist und ausgelassen werden darf. Der Übergang für den Sprung lautet:

SID. PHEN. — ARM. Recit.
ü - ben. Nb Ein Schreckenstraum
Vl. I.

Bei NB bleiben 26 Tacte fort.

von einem Traum. Sie stand vor ihm, glaubte sich tödtlich von ihm getroffen,

Rec.



Hohn. Nein! nein!

(man beachte die kühne Führung der Singstimme, die Schilderung im Orchester). Und sie, statt ihn zu hassen, »verschlang des Jünglings Götterschönheit«.

Andante.

In einem etwas blassen Andantesatz sucht Sidonie sie dem Frohsinn wieder zu gewinnen.

Es ist nöthig, dass das Geständniss der Armide, welche den Schlüssel zur ganzen Oper bildet, mit grosser Leidenschaft vorgetragen wird, auch schon wegen des erwünschten Gegensatzes zu der lauen Gefälligkeit der übrigen Musik.

II. Auftritt.
Maestoso. Rec.

Hydraot, väterlicher Freund und Verwandter Armidens, tritt mit Gefolge (das aus einigen vornehmen Jünglingen, die um Armidens Hand werben, bestehen darf) auf und sucht sie zur Wahl eines Gatten zu bestimmen.

Andante.

Das erste Andante ($^2/_4$) des Hydraot, sowie die Erwiderung der Armide ($^3/_4$), sind belanglos und können ohne Weiteres fortgelassen werden. Auf das Recitativ folgt dann sogleich das characteristische Tempo giusto des Hydraot:



Rec.
Maestoso.

Armide jedoch zieht die freie Selbstbeherrschung (d'être maîtresse de mon coeur) vor. Nur E i n e m



(Bewegung unter den Jünglingen) würde sie, »wenn die Zeit ihn einst nennt«, ihre Hand nicht versagen.

Das Volk von Damascus naht, um abwechselnd mit Sidonie und Phenice der Bezwingerin der Feinde, deren Schönheit mehr erreiche, als die Waffen streitbarer Männer, eine grosse Huldigungsfeier durch Gesang und Tanz darzubringen.

III. Auftritt. Andantino. Andante.

Die ganze Scene zeichnet sich in musikalischer Hinsicht durch grosse Anmuth aus, und Auslassungen dürften, abgesehen von überflüssigen Wiederholungen, nicht rathsam sein. Auch wird jeder Regisseur von einigem Geschmack durch Auf- und Umzüge, durch die Betheiligung des Balletts mit graziösen Stellungen und Schritten für die Fernhaltung des Eindrucks einer Länge leicht sorgen können.

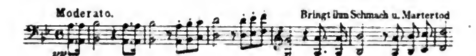
In die festlich frohen Klänge bringt das Herbeieilen des verwundeten Aront, welchem die Obhut über die durch Armidens Liebreiz gefangenen Ritter übertragen war, einen argen Misston. Er berichtet, dass ein einziger Ritter, Rinald, mit unwiderstehlicher Tapferkeit ihm trotz heftiger Gegenwehr die Gefangenen entrissen habe. In Armidens Seele gesellt sich zu verletzter Eitelkeit nunmehr der Zorn über den frechen Vereiteler ihrer Zauberkünste, über den kühnen Bedroher ihres Vaterlands, und mit wildem Racheschrei eilen alle von dannen.

IV. Auftritt. Moderato. Allegro.

Die Wirkung dieses Finales wird ohne Zweifel durch die voraufgehende Ruhe in Musik und Handlung gesteigert. Doch gehört es auch ohnedies durch die Heftigkeit und Grossartigkeit seines Ausdrucks, sowie durch seinen Aufbau zu den unvergänglichen, oft nachgeahmten Mustern der dramatischen Musik. Hervorzuheben ist das plötzlich eintretende Adagio nebst der Fermate, sobald Aront des Rinald Erwähnung thut:



Dann der Entschluss zur Rache, der dem stürmischen Allegro vorangeht:



II. Aufzug, I. Auftritt. Rec.

Artemidor dankt dem Rinald für seine Befreiung: dieser vertraut ihm an, dass er wegen einer eigenmächtigen Strafe, die er am frechen Gernaud vollzogen, Gottfrieds Zorn auf sich geladen habe und fortan das Lager der Kreuzfahrer meiden werde, um, wo es Noth thue, die Unschuld zu schützen und Gerechtigkeit zu üben. Artemidors Warnung vor den Fallstricken Armidens wird durch Rinalds Geständniss entkräftet, dass er die Verführerische bereits, und zwar mit grösstem Gleichmuth, erblickt habe.

Maestoso. Andante.

Wenn man diese Scene, die leicht zu entbehren ist, nicht ganz auslassen will, so dürften folgende Anordnungen ihr besseren Zusammenhang mit der Handlung geben. Die Scene ist unweit des Lagers Gottfrieds, links öde Gegend, rechts Zelte (kurzer Prospect, der später nur in die Höhe gezogen zu werden braucht). Rinald tritt mit den Rittern, die er dem Aront entrungen, von links auf. Das Recitativ ist im Text ein wenig zu verändern: Artemidor: Hochherziger Rinald, durch deinen Retterarm sind wir dem Loos der Sklaverei entgangen ... Rinald: Zieht hin, zieht hin zu Bouillons Schaaren, mich treibt mein hart Gestirn von dannen. Die Ritter ausser Artemidor ab, u. s. w. Am Schluss des Auftritts geht Artemidor den Rittern nach, Rinald geht nach links.

Verwandlung. II. Auftritt. Rec.

Einöde mit trockenem Gestrüpp; ein Fluss erstreckt sich über die Bühne und verliert sich im Vordergrund links. Armide erscheint mit Hydraot; die Höllenmacht, die in ihren Diensten steht, ist beauftragt, Rinald herbeizuführen. Beide beschwören die Geister, ihn mit Gaukelwerk zu bestricken.

Duo.

Dies Duett (₵ Andante, nicht zu langsam in der Bewegung) ist von grosser Schönheit und einer gewissen Überlegenheit des Ausdrucks; das Emporeilen der Dämonen ist in

den Sechzehnteln der Streichinstrumente trefflich gezeichnet, während kräftige Accente befehlend dazwischenklingen:

Die Sechzehntel verwandeln sich in Achtel, das Forte in Pianissimo, sobald Armide ausruft:

Während des ganzen Duetts müssen Beide von Zeit zu Zeit beschwörende Bewegungen machen.

Rec.
III. Auftritt.
Andante.

Armide, die den Rinald nahen sieht, entlässt den Hydraot, da sie allein den Todesstreich vollführen will. Eine sehnsuchtsvoll schmeichelnde Musik leitet den Gesang des Rinald ein, der nicht genug den Zauber der Landschaft bewundern kann und endlich von dem lauen Kosen wohlriechender Lüfte, von dem murmelnden Wasser eingelullt, in Schlaf versinkt.

Zweckmässig wird Armide während dieser Musik die Verzauberung der Gegend in eine lachende, blumengeschmückte Wiese vollziehen. Erst kurz vor Rinalds Gesang zieht sie sich zurück und dieser, überwältigt, staunend, tritt auf. Man vergleiche den ähnlichen, nur schnelleren Wechsel der Dekoration im zweiten Aufzuge des Parsifal.

Die Musik bietet hier ihren ganzen Liebreiz auf. Eine Flötenstimme (das Wehen des Zephirs) wird von den sich in gebundenen Achteln dahinschlängelnden Geigen (dem gleitenden Fluss) und von den ruhigen Vierteln der Bratschen und Bässe gestützt. Dann und wann erklingen ausgehaltene Noten des Horns, der Oboe, der Klarinette.

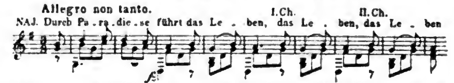


Auch das Einschlummern ist in der sich verlangsamenden Musik wiedergegeben.

IV. Auftritt. Allegro non tanto.

Die Bühne bevölkert sich bald mit Nymphen, gefälligen Dämonen (Gluck schreibt die früher unentbehrlichen Schäfer und Schäferinnen vor), die den Schläfer in zierlichen Stellungen umgeben. Eine Najade (auf kleinen Bühnen von der Sängerin der Sidonie zu übernehmen) ermahnt ihn, dem Trugwahn des Ruhmes zu entsagen.

Eine reizende Wirkung wird durch die am Schlusse jeder Phrase bekräftigend einfallenden beiden Chorführerinnen erreicht:

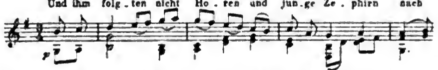


Jedes dieser Echos wird durch andre Instrumente, Oboe, Klarinetten oder Flöten, unterschieden. Jede der drei Singenden mag, sobald sie singt, sich zu dem Schläfer neigen, ihn mit einen Palmenwedel Kühlung zufächeln, sodass auch in der Darstellung der Wechselgesang markirt wird.

Moderato. Ballett. Moderato.

Auch der Chor beklagt den Liebelosen, den verführerische Nymphen, zärtlich sich neigend, umschweben, und in einem letzten Liede sucht die Najade mit holden Liebeslauten des Schlummernden Kälte vollends zu verscheuchen.

Namentlich der erste Theil des Balletts (3/4) und das ausserordentlich reizvolle Lied der Najade »Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder« mit der oft wiederkehrenden schönen Stelle



lassen das Interesse des Zuschauers keinen Augenblick erkalten.

V. Auftritt. Spiritoso.

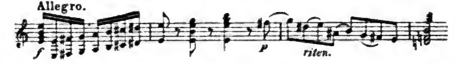
Mit heftigem Schritt, bei scharf rhythmischer Musik



schreitet die zornentflammte Armide daher, bei deren Nahen sich alle andern zurückziehen. Schon zückt sie den Dolch, Rinald zu durchbohren; die Hand bleibt wie gebannt, während sie den Schläfer betrachtet: was sie nicht gesteht, kündigt die Musik, die so trotzig anhebt und so mitleidig gerührt endet:



(Dieselbe Stelle bildet das Thema des folgenden Grazioso con espressione.) Noch will sie ihr Mitleid nicht eingestehen, sie vergegenwärtigt sich, dass der Befreier ihrer Gefangenen es ist, der hier in ihre Hand gegeben; wieder malt die Musik den Seelenvorgang in ihren Innern, der noch nicht den Weg bis zum Wort gefunden hat:



Zu wiederholten Malen will sie sich mit stets erneuter Kraft des Entschlusses zur mörderischen Rachethat zwingen, und jedesmal schlägt der Anblick ihres Opfers sie in Fesseln. Endlich sinkt die Hand haltlos an ihrem Körper nieder, der Dolch entfällt ihr, ihren bebenden Lippen entringt sich das Geständniss: eigentlich »ich seufze« (je soupire) (die Seufzer in den zwei abgerissenen Sechzehnteln sind gar nicht zu verkennen). Immer offener bekennt sie ihr Mitleid, und mit echter Verliebtenlogik will sie sich dadurch an ihm rächen, dass er, der ihren *Blicken* widerstand, nun doch durch ihre *Zauberkunst* ihr Sclave sein wird.

Grazioso con espressione.

Mit dem gesteigerten dramatisch-musikalischen Ausdruck nimmt auch die Feinheit der Instrumentirung und des orchestralen Gewebes zu. Bei jedem Absatz ertönt von zarten Holzblasinstrumenten etwas wie ein seufzender unwillkürlicher Zwischenruf des liebebedrängten Herzens:



Andante.

Doch an der Stätte ihrer einstigen Triumphe mit ihm zu bleiben, hindert sie die Schaam, darum beruft sie die Geister der Luft, sie und den Geliebten in entlegne Wüsten ans Ende der Welt zu entführen. Eine Wolke nimmt Beide auf.

Neben der vornehmen Erfindung und der feinen Characterisirung in dieser Geisteranrufung (Andante) ist es die gewählte Instrumentirung, die überrascht und fesselt. Die Oboe bildet hier das durchgeführte Soloinstrument, als Gegensatz dazu tritt in der Tiefe das schreitende Fagott auf, die Bässe begründen im Pizzicato die Harmonie, die von den getheilten und synkopirten Bratschen ausgefüllt wird, die Geigen aber vereinigen sich mit der Flöte in flatternden, den Flug der Geister andeutenden Triolen:



III. Aufzug, I. Auftritt.

Die Scene stellt den Zufluchtsort Armidens dar.

Da der dritte und vierte Aufzug am besten in einen einzigen vereinigt werden, so wird die Scene folgendermaassen zu gestalten sein: Links ein Palast, von blumigen Hecken umgeben, die sich in den Hintergrund verlieren. Aus der äussersten Hecke nach rechts ragt ein kleines Tempelchen mit der Bildsäule Amors hervor, etwa in der Mitte der Bühne.

Nach rechts hin thürmen sich immer höher und in zunehmend wildem Charakter schroffe Felsen auf, die von Höhlen und Abgründen zerklüftet sind. Hinter den Hecken und niedrigeren Felsen der Mitte gewahrt man im äussersten Hintergrunde das Meer.

Andante con espressione.

Armide kommt aus dem Palast; eine Verwandelte steht vor uns, ihr Stolz ist gebrochen.

Unübertrefflich ist die demüthigste Liebe auch in der Musik, der jeder scharfe Accent fehlt, gezeichnet:

Andante con espressione.
Ach kämpft der Freiheit Stolz in Ar - mi - den ver - ge - bens

Die Stelle, an der sie sich fragt:

Lento.
Was war es, das mich da, ach! so nie gefühlt durchdrang

erklingt ganz leise und zurückhaltend, als ob ihr vor dem Geständniss bangte.

II. Auftritt. Allegro.

Leicht abgestossene Achtel:

Allegro.

bezeichnen das Auftreten der beiden Huldinnen, die auch hierher ihrer Gebieterin gefolgt sind. Sie kommen aus dem Palast, um Armiden die grosse Entdeckung vom Erwachen der Liebe Rinalds zu ihr zu verkünden. Armide spricht finster sinnend von neuem Zauber, der ihre letzten Wünsche stillen muss, die, wie sie zagend gesteht, sich gegen die wider ihren Willen und zu ihrer Beschämung eingetretene Wandlung ihres eigenen Herzens richten.

Hier ist ein grosser Sprung anzubringen, da die folgenden Auseinandersetzungen musikalisch ohne besondern Reiz und textlich gedehnt sind. Wir lassen die Stelle vor dem Sprung mit der neuen Einrichtung folgen (bei NB. fallen aus: 7 Tacte

Recitativ, 67 Tacte des Moderato, 5 Tacte Recitativ, im 6. werden die ersten vier Noten der Gesangsstimme verändert):

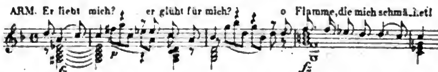


dennoch lieb' ich ihn

Allegro.

Rec.

Obschon sie ihn liebt, will sie doch mit Hass ihr Herz erfüllen, was die mildgemuthe Phenice als unbillig erachtet (in einem ausdrucksvollen kleinen Allegrosatz). Da erhebt Armide stolz ihr Haupt:



»Hier fleht nicht freie Liebe, sie folgt dem Machtgebot der Zauberin allein. Wie anders ist die Gluth, die mich für ihn entbrannt.«

Hier ist ein passender Sprung von 48 Tacten auf das zweite Wort »entbrannt« anzubringen.

Sie durchschreitet die Hecken, um als letztes Mittel gegen die Liebe den Hass der Hölle zu beschwören, auf dass er von ihrem Herzen Besitz nehme. Die Freundinnen eilen auf ihr Geheiss in den Palast, um sie vor jeder Überraschung durch Rinald zu schützen.

An diesem Recitativ kann so recht die Herrschaft, die Gluck seit dem Orpheus über die dramatischen Mittel der Musik gewonnen hat, beobachtet werden. Dem innern Wesen nach möchte zwischen diesem Recitativstil, dem der Euryanthe und dem des Lohengrin kaum ein grosser Unterschied herauszufinden sein.

III. Auftritt.

Moderato.

Sie wendet sich zu den Höhlen und Schlüften: »So höre mich, des Hasses Megäre« . . . :



Die rhythmisch erregte Zeichnung, die hohe Lage der Oboen, die eigenthümliche Vermischung des Dur und Moll schildern die Qualen der Liebenden.

Während der Beschwörung kann allmählich ein bläuliches Licht aus den Felsen hervorleuchten.

IV. Auftritt. **Rec. Allegro.**

Die Furie des Hasses empfiehlt kühnen Trotz als Heilmittel; sie ruft Megären und Dämonen herbei, welche sich auf ihr Geheiss mit Feuerbränden ausrüsten und (während der Musik des Furientanzes) den Amortempel zerstören. Sie setzt den Fuss auf die niedergestürzte Amorstatue und befiehlt dem Gott, aus Armidens Herz zu weichen:

Andante. Furientanz. Moderato.

Nein! selbst mein Reich birgt kei - ne Qual, der Lie - be gleich

Der Chor bekräftigt ihre Rede mit drohenden Gebärden.

Armide hat dem Schauspiel mit Beklemmung zugesehen. Jetzt, nach dem Furientanz, ergreift die Furie ihre Hand und zieht sie zu der Bildsäule.

Wenn hier eine Auslassung beliebt wird, so darf sie jedenfalls nicht dies prächtige, wild erhabene Stück betreffen. Eher kann das Allegro »Fluch jeder Opfergluth« und der Furientanz fortbleiben. In diesem Fall ist der Amortempel entbehrlich. Die Furie hat dann das letzte Moderato mit den Worten zu beginnen: »Hinweg, liebende Gluth! dies Herz sollst du verlassen!«

Andante.

Die folgende heitere Balletnummer (F dur $^{6}/_{8}$) würde den Ernst der Handlung erheblich stören und muss ausgelassen werden.

Moderato.

Mit letzter Eindringlichkeit befiehlt die Furie dem Gefühl der Liebe, Armidens Herz zu fliehen:



als diese ihre Bewegung nicht länger zu beherrschen vermag:



An die letzten Tacte, in denen sich Armidens Schmerz in das Ohr des Hörers gleichsam einwühlt, klingt eine ähnliche Stelle im letzten Satz der A-dur-Symphonie von Beethoven an. Wem daran gelegen wäre, die dramatischsten Stellen aus den klassischen Opern bis zu ihren ersten Quellen zu verfolgen, möchte diese vielfach in Gluck's Opern entdecken.

Rec. Allegro.

Erzürnt über ihre Weichherzigkeit, weissagt ihr die Furie und mit ihr der Chor Rinalds bevorstehende Flucht und ihren unauslöschlichen Liebesgram. Armide ist zu Boden gesunken und wankt zitternd in den Palast zurück,

Andante.

indem sie den Gott der Zärtlichkeit um Abwendung des Leides bittet.

Wie im Allegrosatz die Erregtheit der Furien in den gestossenen Sechzehnteln der Streicher geschildert wird, so benutzt Gluck hier eine characteristische rhythmische Figur in den zweiten Geigen, um das Erschauern der Armide wiederzugeben:



Allein des dritten Aufzugs wegen sollte diese Oper nicht vom Repertoire verschwinden.

IV. Aufzug, I. Auftritt. Allegro.

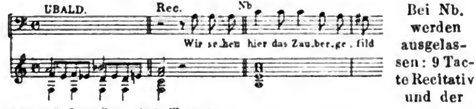
Bei der von uns vorgeschlagenen scenischen Einrichtung bleibt der Vorhang offen und der nächste Auftritt schliesst sich sogleich an den vorhergehenden an.

Ubald und Artemidor (eigentlich ein »dänischer Ritter«, besser in einer Rolle zu vereinigen) bahnen sich vom Strande her durch Felsen und Hecken den Weg auf die Bühne, wo sie von den Dämonen (die in unserer Einrichtung auf der Bühne geblieben sind) heftig bedroht werden. (Der »Angriff der Ungeheuer«, der leicht ins Lächerliche fällt, wird besser auf diese Weise ersetzt.) Doch Ubald hält ihnen einen Schild entgegen, auf dessen Grund ein Kreuz leuchtet, und heulend entfliehen die Geister in die Höhlen.

Die Musik illustrirt wirksam die Bedrohung der Ritter, zum Schluss das Weghuschen der Geister.

Rec. Andante.

Hier ist ein Sprung nothwendig, welcher das nun folgende Recitativ und Duett des Ubald und Artemidor umfasst; die Überleitung ist die folgende (nur die ersten Noten in Ubalds Partie sind zu verändern):



Bei Nb. werden ausgelassen: 9 Tacte Recitativ und der ganze Adur-Satz (29 Tacte).

II. Auftritt. Andante con moto.

Schon wollen sie die Hecken durchschreiten, um in den Palast einzudringen, als aus demselben eine Schaar ländlich gekleideter Jungfrauen und Jünglinge emportaucht, an ihrer Spitze die einstige Geliebte Artemidors, Lucinde (Phenice in Lucindens Gestalt). Sie preist den zum Genuss einladenden Aufenthalt (Lied mit Chor); während einer einfachen und wohllautenden Ballettmusik kommen die anmuthigen Geister den Helden immer näher und ziehen sie in ihren Kreis.

Ballett. Andante.

Rec.

Ubald fragt verwundert den Artemidor, was ihn zurückhält, als dieser auf Lucinden deutet.

Grazioso.

Das folgende Grazioso »In diesem sel'gen Hain«, sowie die Wiederholung des Chors »Des Friedens ew'ge Milde« dürfen unbedenklich fortgelassen werden.

Affettuoso.

Mit bestrickendem Gesange sucht Lucinde den Artemidor zurückzuhalten:



Herz so . in . nig wallt?

Ubald bemerkt mit Entsetzen, dass Artemidor immer tiefer in Lucindens Liebesnetze versinkt, er greift zum letzten Mittel und hält ihr den geweihten Schild entgegen. Mit einem Aufschrei verschwindet Lucinde im Boden, und die Geister eilen davon.

III. Auftritt.

In der ursprünglichen Fassung wiederholt sich jetzt das gleiche Spiel mit Ubald, was um so lächerlicher wirkt, als dieser so eben noch mit »Vernunft und Heldensinn« prahlt. Artemidor hat ein goldenes Scepter bereit, um dem Freund Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Es kann nur als natürlich empfunden werden, wenn einer von ihnen, und zwar der ältere, reifere Ubald, den Versuchungen trotzt; man spart ausserdem dadurch das Scepter, die Wirkung des Schildes wird erhöht. In der Partitur sind dann folgende Striche anzubringen: Von C moll, dritter Auftritt, bleiben 13 Tacte, die nächsten 36 Tacte werden ausgelassen. Es folgt Recitativ. Artemidor singt auf die letzte Sylbe von »entführte« nicht *Es*, sondern *D*, es folgen die 7 Recitativtacte. Im dritten Viertel des letzten Tactes ist statt *F Fis* zu spielen. Das folgende Andante grazioso, C 49 Tacte, 3/8 29 Tacte, C 9 Tacte, 3/8 16 Tacte, C 23 Recitativ 7 Tacte, bleibt weg, und es folgt sogleich das D dur-Duett (ohne die Sylbe . . . stand! des Ubald im ersten Tact).

IV. Auftritt. Andante grazioso. Allegro.

Kein Hinderniss hält die Freunde mehr auf; mit kräftigem Zuspruch nahen sie der Pforte des Palastes (wäh-

rend des Nachspiels), die bei der Berührung mit dem Schilde krachend auffliegt.

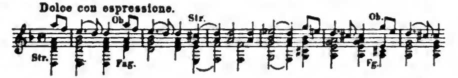
In den zwei kleinen Lento-Zwischensätzen nach den Worten: »Wohl dem, der sie (die Lockung) besiegt« klingt das Gefühl der überwundenen Schwachheit nach:



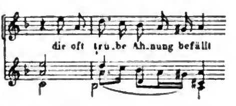
Armide will Rinald verlassen, sie muss zur Unterwelt, um die Furcht zu beschwichtigen, die sie mitten im Liebesglück umfängt und die angesichts der Mittel, durch die sie den Rinald an sich gefesselt, nur zu begründet ist. Mit rührender Zärtlichkeit fragt Rinald zweimal: »Armide, du enteilest mir?«

V. Aufzug, I. Auftritt. Dolce con espressione.

Der Anfang dieses Auftritts gehört zu dem Schönsten, was überhaupt geschrieben worden ist. Auf die Klage des Streichquartetts antworten wehmüthig Oboen und Fagotte:



Fein malt das Orchester »die trübe Ahnung« Armidens (die Musik entspricht mehr dem französischen Text: dont mon cœur se sent agiter):



Entzückt jauchzt das Orchester bei der Stelle:



Vom Thatenruhme, der einst Rinald erfüllte, befürchtet Armide schlimme Nebenbuhlerschaft für ihre Liebe; ihr Freund sucht zärtlich ihre Besorgniss zu zerstreuen: »Arm in Arm himmelwärts lehrt die Liebe streben«, beide preisen ihr Liebesglück.

Andante.

Moderato.

Dem Duett fehlt in seinem Verlaufe der Aufbau, die Entwickelung. Ein hübscher Satz folgt dem andern; wirksam, wenn auch unvermittelt, setzt schliesslich das C-dur ein. Irgend eine Kürzung ist trotzdem zu widerrathen.

Rec.

Nachdem Armide die auf ihren Wink herbeieilenden »Gespielen der harmlosen Tage« beauftragt, den Freund zu zerstreuen, eilt sie von dannen.

II. Auftritt. Chaconne. Chor. Ballett. Moderato.

Es folgt eine Reihe von Tänzen und Chorsätzen, welche die Aufgabe haben, Rinalds Kummer zu vertreiben: 1. Chaconne (B dur, Allegretto; am Schluss ist das vorübergehende B moll auch im Tanz durch eine trübere Schattirung hervorzuheben), 2. Chor (B dur, Andantino, das Solo von Sidonie zu singen), 3. Ballet (B dur, Andante), 4. Moderato grazioso con espressione (F dur, Solo mit Chor, das Solo von Sidonie zu singen) »Liebe singt froh entzückt Philomele . . «, eine reizvolle Nachahmung des Vogelgezwitschers:



Ballett. Sicilienne. Andante.

5. Ballet (grazioso B dur), 6. Sicilienne (G moll, Andante, mit dem Zusatz in der Partitur: l'Air Sicilien suivant doit être joué avec beaucoup d'expression), 7. Andante (G dur, Solo mit Chor, das Solo von Phenice zu singen). Von diesen Stücken sind an allen Bühnen, welche nicht über ein grosses Ballett, prächtige Kostüme und grosse dekorative Mittel (Beleuchtungseffecte, Blumengewinde u. dgl.), mit denen diese Scenen zu beleben sind, verfügen, nur die Nummern 1, 4, 6 beizubehalten.

Andante.

Soviel Augenweide und Ohrenlabsal vermag dennoch Rinalds Sehnsucht nicht zu beschwichtigen, die Tanzenden ziehen sich zurück.

Dieser Satz ist von grosser Weichheit und Wärme, dabei eigenartig instrumentirt:



Wieder giebt der Komponist den Worten: »Weilt der Erwählten Blick nicht hier, ach! wird mir«



einen besonders einschneidenden Ausdruck. Die Überleitung Nb. zum Anfang (A) ist bewundernswerth.

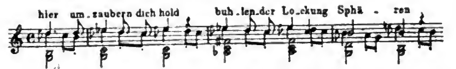
III. Auftritt.
Rec.

Im rechten Augenblick nahen Ubald und Artemidor; durch den Glanz, der aus dem Kreuze auf Ubalds Schilde strahlt, werden augenblicklich Herz und Sinnen Rinalds von ihrer Verblendung befreit; durch die Mahnung, in der wirbelnde Pauken und Trompetenstösse den Schlachtenlärm bezeichnen:

Allegro.



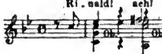
entflammt Ubald Rinalds kriegerischen Muth; noch warnt ihn Artemidor vor Armidens Zähren:



V. Auftritt. Rec.

sie wollen enteilen, als Armide zurückkehrt. Vergebens sucht sie den Entzauberten zurückzuhalten, doch weder ihr Seufzen, noch ihre Versicherung, dass sie die Trennung nicht überleben, ihre Drohung, dass ihr Geist ihn stets verfolgen werde, vermögen ihn von der Erfüllung seiner Pflicht abzubringen.

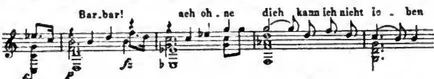
An diesem Recitativ ist besonders die eigenthümliche Art, wie Gluck die Oboe verwendet, hervorzuheben. Zuerst schlägt sie den Accorden der Streichinstrumente nach, ein zweiter innerlicherer Schmerzensschlag, den Armide erleidet:



dann ahmt sie in abgerissenen Seufzern die Singstimme nach:



Schmerzvoll klingt Armidens Geständniss:



Ihre auflodernde Erregung, in der sie noch als Gespenst seine Ruhe zu bedrohen verheisst, wird wieder durch die aufseufzende Oboe unterbrochen:

Ob. Ach!

Tief erschüttert geht Rinald mit den Worten: ha! zu Be.kla.gens.wer.the »dein banges Loos lässt mich erbeben« von dannen.

V. Auftritt.
Moderato.

Die ausserordentlich schöne Einleitung des letzten Auftrittes (die ersten Noten sind mit den Worten Phenicens: »Vermochtest du wohl dort den Heroen zu hassen« [III. Aufz. II. Auftr.] übereinstimmend):



schildert Armidens trostlose, starre Verzweiflung. Der kränkende Schmerz über sein Enteilen treibt sie zu seiner Verfolgung, schon wähnt sie ihn zu fassen: »im Zerfleischen des schwarzen Herzens durchbebt mich Lust«, als sie ihre unglückselige Lage von Neuem erkennt. Sie ruft die Dämonen herbei, den Palast zu zerstören. Während derselbe in Trümmer sinkt, eilt sie davon.

Besser: sie bleibt da und begräbt sich unter den Trümmern. In diesem Fall müssen die Worte: »die Rachlust nur allein giebt mir Hoffnung und Trost«, verändert werden in: »von Qual Befreiung find' ich im Tode allein!«

Wenn eine Oper der Wiederaufführung auf der heutigen Bühne würdig ist, so ist es die Armide. Wir glauben durch unsere Einrichtungsvorschläge, ohne desswegen die Glucksche Partitur in eigenmächtiger Weise um irgend eine ihrer Schönheiten gebracht zu haben, ziemlich alles aus der Oper entfernt zu haben, was ihrer Wirkung auf das moderne Publikum im Wege stehen würde. Von den beiden Rittern, die in der ursprünglichen Fassung allerdings durch unfreiwillige Komik glänzten, bleibt der eine

standhaft und erweist sich als ganz und gar berufener Retter nicht allein seines Genossen, sondern auch Rinalds. Die grossen leidenschaftlichen Wandlungen in Armidens Herzen bilden eine dramatische Gesangsaufgabe ersten Ranges. Rinalds Ver- und Entzauberung hat nichts Unnatürliches; seine Zärtlichkeit ist ebenso einschmeichelnd, wie seine Mannhaftigkeit fest und gradaus schauend. Die übrigen Rollen werden wenigstens nicht stören und hemmen, sie werden, mit Liebe erfasst, dem Ganzen Wechsel und Leben verleihen. Wie im Orpheus die Macht der Tonkunst dargestellt wird, so hier die des Frauenreizes. Die Armide bildet dem lebendigeren Inhalt, wie der farbenreicheren Musik nach eine Steigerung gegen den Orpheus und ist desswegen gerade zu einer Vereinigung mit dem Orpheus an einem Opernabend geeignet.



3.

Iphigenia in Aulis.

Oper (Tragédie-Opéra) in drei Aufzügen.

Musik von Gluck, Text von du Roullet*).

Ouverture.

Die Ouverture ist durch die Bedeutsamkeit ihrer Gedanken, den wohlangebrachten Wechsel ihrer Gegensätze, ihre Formvollendung, ihren engen Zusammenhang

*) Von den beiden Iphigenien liegen uns die prächtigen, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig angefertigten Partituren aus dem Verlage Simon Richaults in Paris vor. Die deutsche Übersetzung stammt von Peter Cornelius, dem Komponisten des »Barbier von Bagdad«. Betreffs der Iphigenia in Aulis sind die deutschen Bühnen in der glücklichen Lage, in dem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Klavierauszug eine ausgezeichnete Bühnenbearbeitung von Richard Wagner zu besitzen. Wir haben alle wesentlichen Abweichungen zwischen dem Original und der Bearbeitung angegeben und haben uns nur an seltenen Stellen erlaubt, für die ur-

zur Oper seit jeher der Gegenstand allgemeiner Bewunderung gewesen. Nach einen tiefbekümmerten Anfang, in welchen sich Agamemnons Schmerz um das Schicksal seiner Tochter spiegelt:

brechen sich Muth und Mannhaftigkeit Bahn:



sprüngliche Fassung ein Wort einzulegen. Da der Text dieser Bearbeitung der geläufige ist, so haben wir alle Textcitate bis auf geringe Ausnahmen ihm entnommen. Auch darf er als der klarere, leichtverständlichere gelten, während der des Cornelius der kunstvollere ist und das Verdienst besitzt, die Gesangspartien nahezu unangetastet gelassen zu haben. Die wesentlichen Umänderungen Wagners betreffen den Schluss, in welchem der Sage gemäss Iphigenia durch Artemis entführt wird, statt dass sie dem Achilles die Hand reicht, sowie die unhaltbare Rolle des Patroklus, welche ganz beseitigt worden ist.

Es hat sich in mehreren Geschichtswerken betreffs der Iphigenia in Aulis die Meinung eingeschlichen, dass diese Oper Anfangs in Paris einen halben, wenn nicht gar einen Misserfolg erlitten habe. Die Vorrede in der Partiturausgabe ist geeignet, diese Meinung zu entkräften. Wir entnehmen ihr die folgenden Sätze: »Die erste Aufführung von Racines Meisterwerk, für die Opernbühne eingerichtet und von dem gefeierten Meister in Musik gesetzt, dessen Ruhm von Tag zu Tage wuchs, wurde in Paris mit der ungeduldigsten Spannung erwartet. Anfangs für den 12. April angesetzt, wurde sie bis zum 19. verschoben. Dieser durch das Unwohlsein eines Sängers veranlasste Aufschub war mehr als eine Tagesneuigkeit, es war ein Ereigniss. Wahres Interesse und prickelnde Neugier hatten sich bis zum Fanatismus gesteigert. ... Um halb sechs Uhr erschien der ganze Hof, mit Ausnahme des Königs, und die Aufführung begann. Trotz einer anfänglichen Befremdung und Befangenheit, gegenüber einem Werk, das mit den bisherigen Traditionen so vollständig brach, und einer dadurch verursachten Begrenzung des Beifalls, war der schliessliche Erfolg ein entschiedener. ... Der Andrang zur zweiten Vorstellung war noch bedeutender. Man erbeutete ein Parterrebillet, um es zu 6, 12, 15 Livres wieder zu verkaufen. Die Parterrezugänge mussten mit Wachen besetzt werden, um die Menge im Zaum zu halten und Unglücksfällen vorzubeugen. Jetzt war die anfängliche Befremdung verschwunden und der Enthusiasmus erreichte den höchsten Grad. ... In dem kurzen Zeitraume von acht Jahren, von 1774—1782, wurde die Oper mehr als 175 Mal aufgeführt; sie erhielt sich bis zum Jahre 1824 auf dem Repertoire und erreichte bis dahin eine Gesammtzahl von 428 Vorstellungen.

Dies Motiv wird bestätigt in dem gleich darauf folgenden, dem Chor der Griechen (I. Aufz., I. Auftr.) entnommenen, dem Toben einer entschlossenen Menge nachgebildeten Motiv:



Ihm entschwebt Iphigenias Lichtgestalt (nur Geigen, Bratschen und eine Flöte):



deren Lippen sich nach dem Wiedertönen der starken Motive, die Klage entringt:



Aus diesen Motiven entwirft der Komponist eins der ergreifendsten Tongemälde, welches die Litteratur bis zu ihm aufzuweisen hatte, eines, an dessen hoheitsvoller Schönheit sich auch die heutigen Tonfreunde zu erbauen nicht müde werden Während jenes mannhafte Motiv am Schluss wiederertönt, erscheint Agamemnon. Wagner hat die Ouverture mit einem trefflichen Schluss für den Koncertvortrag versehen.

Vorgeschichte.

Agamemnon hat seine Gattin Klytämnestra und seine Tochter Iphigenia ins griechische Lager nach Aulis beschieden, woselbst vor der Abfahrt der Griechen nach Troja die Verbindung der Iphigenia mit Achilles gefeiert werden soll. Inzwischen lässt der ersehnte günstige Fahrwind immer länger auf sich warten; der Priester Kalchas führt den Zorn der Artemis als Ursache an, zu dessen Sühnung nichts geringeres erforderlich sei, als dass Aga-

memnon seine Tochter Iphigenia auf dem Altar der Artemis zum Opfer bringe. Agamemnon, solcher grausen That nicht fähig, entsendet schleunigst den Arkas, der die beiden Frauen durch die Erdichtung, Achilles sei durch andre Liebe gefesselt, in Mykene zurückhalten soll, als diese bereits im Lager eintreffen. Den Groll der Artemis, für den im Text nur der Zorn der Götter gegen die Tantaliden als Grund angedeutet ist, motivirt Sophokles in der Elektra (6. Auftritt) mit den Worten der Elektra:

> Mein Vater (Agamemnon), hört' ich, sich ergehend einst im Hain
> Der Göttin (Artemis), scheuchte mit den Tritten einen Hirsch,
> Buntfarbig, hochgehörnt, empor; und als er ihn
> Erlegt, geschah's, dass ihm ein prahlend Wort entfiel.
> Darob erzürnt nun, wehrte Leto's Kind die Fahrt
> Dem Heer Achaias, bis zur Busse für das Wild
> Der Vater ihr die eigne Tochter brächte dar.

I. Aufzug, I. Auftritt. Andante.

Das Lager der Griechen auf der einen, ein Gehölz auf der andern Seite füllen den Hintergrund der Bühne. Agamemnon: »O Artemis, Erzürnte! umsonst gebeutst du mir dies schreckliche Opfer, umsonst verheisst du mir deine göttliche Gnade«



Während zu den ersten Worten der schwerlastende Anfang der Ouverture ertönt, heitert sich die Musik bei dem »günstigen Wind« in freundlicherer Tonmalerei auf, um sogleich wieder durch ein energisches Recitativ unterbrochen zu werden.

Arie (Moderato). Die Sonne fleht er an, der geliebten Tochter Schutz zu verleihen, des treuen Arkas Schritt zu befeuern, auf dass sie der verderbenbringenden Stätte fern bleibe.

An dieser bei aller Weichheit der Empfindung männlich würdigen Arie ist vom kompositionstechnischen Standpunct aus die sich dem Recitativstil nähernde orchestrale Dürftigkeit des Mittelsatzes als sehr angemessen hervorzuheben. In diesem berichtet nämlich Agamemnon seine Erdichtung von Achilles' Untreue gegen Iphigenia (s. Vorgeschichte); es ist ein feiner Zug, dass, wo das Erfassen des Worts von solcher Wichtigkeit für den Zuschauer ist, die Musik zurücktritt.

Wagner fügt für das Auftreten des Kalchas und der Griechen acht Überleitungstacte ein.

II. Auftritt. Chor der Griechen (Allegro). Ungeduldig dringen griechische Heerführer, Soldaten und Volk auf Kalchas ein, um zu erfahren, was für ein Opfer die erzürnte Artemis begehre*). Ihrem stürmisch trotzigen Drängen:

Allegro.
CHOR. Länger darfst du nicht wi-der-stre-ben

begegnet Kalchas mit der bedächtigen Abweisung:

Andante.
KALCH. Wa-rum mich so ge-waltsam zwin-gen?

Mit heiligem Schauer zur Göttin flehend verkündigt er, dass sie ein blutiges

Moderato. Opfer heische: »welches Leid, welch ein Schmerz, du jammervoller Vater! ... sagt, könntet ein so grausames Opfer ihr bringen?«

Das allmähliche Erfülltwerden des Kalchas von der weissagenden Kraft der Göttin, sein heiliges Erschauern, wird durch eine geheimnissvolle Musik angedeutet: die in grosser Steigerung sich bis zu einem entschlossenen Rhythmus klärt und kräftigt:

---

*) Bei Wagner ist die Tactangabe C, was dem bewegten Character des Chors widerstreitet.



Der Zorn der Artemis in Kalchas' Verkündigung jagt in schnellen 32teln daher: *während der Anfang des Moderato besonders bezeichnend in der Stelle wiederkehrt:*

Die unerweichte Schaar verlangt, nach Kriegsthaten dürstend, des göttlichen Willens Erfüllung, die Kalchas zusagt.

Presto.
Rec.

Eine grosse Feinheit des Textes besteht darin, dass Kalchas nicht der Menge gradezu, sondern als begeistertes Werkzeug der Götter und einer Anrede an sie: »Du willst, dass meine Hand mit Beben vergiesse das edelste Blut?« u. s. w. Antwort giebt. Diese ganze Stelle wird scenisch noch wirksamer, wenn man am Rande des Gehölzes eine Statue der Artemis errichtet.

Hierher wird Kalchas von der Menge gedrängt, damit er die Göttin befrage. Bei der Stelle »Von heiligem Schauer . .« hebt er die Hände zur Statue empor, an die er dann die folgenden Worte in heiliger Inbrunst richtet. So ist auch sein und des Chors Auftreten gerade auf diesem Schauplatze begründet.

Wieder enthält Wagners Bearbeitung 16 Überleitungstacte, welche das Abziehen des Volks bequem ermöglichen, dafür allerdings 3 bedeutsame Tacte, in denen sich Kalchas ernst zu Agamemnon wendet, unterdrückt:

Maestoso.

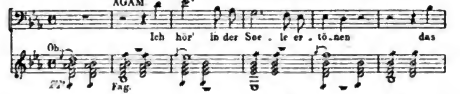
Wir würden vorschlagen, hier die originale Fassung beizubehalten.

Agamemnon, im Schmerz darüber, dass ihm ein so furchtbares Opfer von den Göttern auferlegt wird, erkühnt sich, sie zu lästern; dem Kalchas, der ihn mit heftigem Vorwurf zur Gottesfurcht ermahnt, erwidert er, dass ihn

III. Auftritt.
Rec.
Arie.

die Götter nimmer bewegen können, so sehr die Stimme der Natur in seinem Herzen zu ersticken.

Eine bei aller Einfachheit erhabene Stelle dieser Arie ist ihr Mittelsatz, in welchem in längerem Zwiegespräch auf die klagende Oboe das weiche Fagott wehmüthig antwortet:



Rec.



Als Kalchas dem Agamemnon den bereits von ihn geleisteten Schwur, die Tochter dem Opfer zu überliefern, vorhält, sucht dieser neuen Vorwand: »wenn die Tochter gehorcht, die ich rief in dies unglücksel'ge Land, wohlan, dann sei's, als Opfer mag sie fallen«. Kalchas, welcher erräth, dass Agamemnon Vorkehrungen getroffen hat, Iphigeniens Ankunft zu verhindern, weist auf das Vergebliche seiner frevlerischen Absicht, der Götter Entschluss zu durchkreuzen, hin, als auch schon die Heilsrufe des Volks die Ankunft der

IV. Auftritt. Klytämnestra und ihrer Tochter verkünden.

Wagner hat hier wieder, um »das Volk schnell über die Bühne laufen zu lassen«, 3 Takte eingefügt. Man vergleiche mit dieser Dehnung das kurze Original, in welchem nach dem eintönigen Recitativ die prophetischen Worte des Kalchas ertönen: »Ja, schon führt sie (Iphigenia) sich selbst ihm (dem Altar) zu«, und gleich dem Donner auf den Blitz, der Chor: »Klytämnestra mit der Tochter« einfällt:



und man wird unsern Vorschlag, die ursprüngliche Lesart beizubehalten, als berechtigt erachten. Freilich wird man dann nicht das Volk über die Bühne laufen lassen dürfen. Dasselbe wird sich vielmehr nach dem Bescheide des Kalchas langsam in das Gehölz und nach dem Hintergrund zu zerstreuen haben, woher dann plötzlich der Chor ertönt, der diese Begrüssung, wie vorgeschriebener Maassen auch den Anfang des späteren Chors: »Welch ein Reiz!« hinter der Bühne singt. Sogleich nach der Begrüssung eilen noch andre Leute aus dem Lager über die Bühne dem Gehölz zu, um den Eindruck der Ankunft zu verlebendigen.

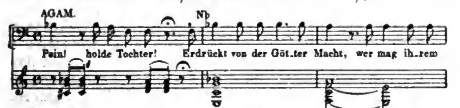
Kalchas ermahnt den durch diese verhängnissvolle Wendung schmerzlich Erschütterten, sich der göttlichen Macht zu beugen.

Rec. Arie. Rec.

Aus dem Schluss der kraftvollen Arie des Kalchas ist die das Beugen vor dem göttlichen Willen veranschaulichende Wendung hervorzuheben:



Zum Vortheil eines straffen Handlungsverlaufs ist die Arie trotzdem zu entbehren. Die Überleitung ist folgende (bei Nb. fallen 31 Tacte Andante, 2 Tacte Recitativ fort):



Bei Wagner steht ein Überleitungstakt zum nächsten Chor.

Agamemnon bittet den Kalchas, wenigstens den Namen des Opfers noch zu verschweigen, beide eilen hinweg, während das Volk in einem weihevollen Chor die beiden Frauen auf die Bühne geleitet.

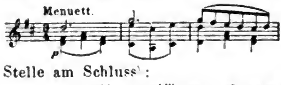
V. Auftritt.
Mouvement de Menuet (Andante grazioso).

Wagner hat zwei wirksame Kürzungen in diesem Chor angebracht, welcher passende Gelegenheit zu einem Umzug über die Bühne giebt.

Arie (Andante grazioso).

In einer gefälligen kurzen Arie (die Instrumentation des Anfangs: und der kleinen Zwischensätze ist beachtenswerth) giebt Klytämnestra ihrer Freude über die Huldigung Ausdruck, dann begiebt sie sich zu Agamemnon, indem sie Iphigenien als Königin des Festes zurücklässt.

Statt des folgenden Divertissement hat Wagner aus den Airs de Danse, welche im Anhang der Partitur enthalten sind, das mit C bezeichnete Menuett (S. 394) ausgewählt:

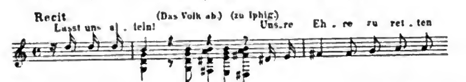


Diesem folgt das kleine sehnsüchtige, doch überaus harmlose Lied der Iphigenia (reizend ist die Stelle am Schluss):



Das Menuett wird zum Theil wiederholt und für die Ankunft der zurückkehrenden Klytämnestra mit einer Überleitung zum Recitativ versehen, dessen erste Töne um einen Ton nach oben transponirt werden. Wir empfehlen folgende Einrichtung als anschaulicher. Der Arie der Klytämnestra: »Wie gern hört mein Ohr dies schmeichelnde Lob« folgt (ohne das Recitativ) sogleich das von Wagner gewählte Menuett, während dessen Klytämnestra auf der Bühne bleibt. Ziemlich am Schlusse desselben naht Arkas bestürzt und eilig, um die Botschaft des Agamemnon von Achilles' Untreue der Klytämnestra (pantomimisch) auszurichten. Diese erhebt sich entrüstet, es folgt sogleich und wie im Original (S. 87 der Part.) »Lasst uns allein!«

VI. Auftritt.



Das Lied der Iphigenia bleibt weg, das folgende lange Recitativ wird um den überflüssigen Bericht der Klytämnestra von der Sendung des Arkas gekürzt.

Klytämnestra setzt ihre Tochter von der ihr eben berichteten Untreue des Achilles in Kenntniss und sucht die Gebrochene durch die Hoffnung auf die rächende Vergeltung der Götter aufzurichten.

Rec.

Arie.

Die angemessene Kürzung des Recitativs ist folgende (nach der Original-Partitur): 12 Tacte bleiben; dann folgt:



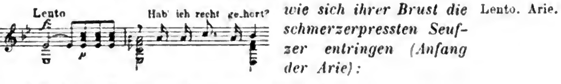
Es folgt die Arie der Klytämnestra.

Der Mittelsatz der Arie erhält durch die immer mehr zunehmende Bewegung eine dem »Rachegeschrei« entsprechende Steigerung. Die ganze Arie athmet Entschlossenheit und beleidigten Stolz.

Iphigenia, welche allein zurückbleibt, leiht ihrem Schmerz ergreifende Klagetöne.

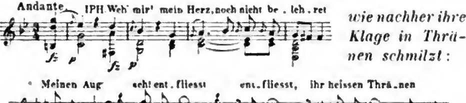
VII. Auftritt.

Wie sie aus ihrer Betäubung erwacht:



wie sich ihrer Brust die schmerzerpressten Seufzer entringen (Anfang der Arie):

Lento. Arie.



wie nachher ihre Klage in Thränen schmilzt:

das alles ist von innerstem Gefühl durchdrungen. Nicht ganz ebenbürtig sind den beiden Andantesätzen der Arie die beiden Allegros.

VIII. Auftritt. Rec.

Da naht Achilles. Freudig eilt er auf die Geliebte zu, die ihn kalt von sich weisst. Seinen Betheurungen, dass Irrthum im Spiele sei, seinen wiederholten Liebesschwüren gegenüber fühlt sie endlich ihr Herz erweichen:



Wagner lässt die Arie der Iphigenia: »Ach, mir im Herzen zu klar ...«, das Recitativ des Achill: »Sprächest du wahr«, seine Arie: »Tyrannin, ach, dein Herz hat nimmer es erkannt« aus und erzielt so einen kräftigen Fortgang der Handlung.

Duo.

Ihr Liebesglück preisend, flehen sie Hymen um Segen an.

Die zweimalige begeisterte Anrufung Hymens bildet eine wirksame und langsamere Unterbrechung des schnellen Satzes des Duetts:



Bei Wagner ist das ganze Recitativ und Duett um einen ganzen Ton nach unten transponirt, was durchaus angebracht ist.

II. Aufzug, I. Auftritt. Prélude (Grazioso, Allegretto). Rec. Premier Mouvement.

Inzwischen nehmen die Vermählungsfeierlichkeiten des glücklichen Paares ihren Anfang. Die Freundinnen und Gespielinnen der Iphigenia schmücken sie zur bräutlichen Feier und verheissen ihr in einem lieblichen Liede ein freudenvolles Loos.

Wagner hat dies Lied mit Recht um das Recitativ der Iphigenia und den Gesang der Griechin, sowie um die zweite Wiederholung gekürzt; dafür hat er später die Besorgniss der Iphigenia, der beleidigte Achill möchte sich mit ihrem Vater feindlich begegnen, in den Text des ein wenig veränderten nächsten Recitativs verlegt.

Rec.

Arie.

In einer edel empfundenen Arie überwindet Iphigenia

ihr Bangen mit der Hoffnung, Achilles werde seinen Groll gegen den Verläumder Agamemnon zu besiegen wissen.

In der Stelle: Ach was glei.chet dem steten Wo.gen..

»so heftig wechselnder Pein!« spiegelt sich die süsse Qual zagender Liebeserwartung.

II. Auftritt. Rec.

Ihre Mutter Klytämnestra naht mit der frohen Nachricht, dass alle Vorbereitungen zur Hochzeit im besten Einvernehmen ihres Vaters und ihres Verlobten getroffen seien; während eines (äusserst einfachen) Marsches naht Achilles mit Volk und Kriegern.

III. Auftritt. Marche (Maestoso). Rec.

Das Recitativ des Achill vor dem Marsch, dasjenige nach demselben, sowie die ganze Einführung des überflüssigen Patroklus sind mit Recht von Wagner beseitigt worden.

Solo et Choeur (Maestoso un poco animato).

In einem Triumphgesang (in welchem auch Trompeten und Fanfaren nicht fehlen) singen Achilles und der Chor der erwählten Braut und dem Gott Hymen Lob und Preis.

Die Original-Partitur lässt jetzt ein Divertissement, Air gai, Arie der Griechen, Chor (»Vom Freund gesucht«), Suite du Divertissement, Air des Athlètes, Lentement (Mouvement de Chaconne), Entrée des Esclaves Lesbiennes, Choeur des Esclaves Lesbiennes, Recitativ der Iphigenie, Air pour les Esclaves folgen, welches alles Wagner gestrichen hat. Dafür lässt er in einem Recitativ den Achill der Iphigenia die Hand zum Brautgange reichen.

Quatuor et Choeur. Maestoso.

Ein hübsches, weihevolles Quartett mit Oboe, in welchem die Partie des Patroklus bei Wagner durch einen »Anführer der Thessalier« ersetzt ist, enthält eine letzte Anrufung an den Ehegott, alle wollen sich zum Altar begeben, als (in einer bei Wagner wirksam verstärkten Weise) Arkas sich ihnen mit der Nachricht entgegenwirft, der am Altar harrende Agamemnon führe nichts Andres im Schilde,

IV. Auftritt. Rec.

als seine Tochter daselbst der erzürnten Artemis zu opfern. Mit Entsetzen vernehmen alle die Kunde:

Maestoso.

CHOR. Erhebt die Er-de nicht bei so grässlicher That!

Zornentbrannt verheissen die Thessalier (Krieger des Achilles) Schutz gegen solche That, und Klytämnestra fleht knieend den Achill an, der Iphigenia, die jetzt alles verlor, fortan Vater, Gemahl, Heimath und Gott zu sein.

Rec.

Arie (Allegro moderato, bei Wagner C Andante mosso, also erheblich langsamer).

Diese Arie ist von hervorragender Schönheit und tiefer Empfindung. Neben dem Streichquartett ist nur die Oboe verwandt, welche überall, auch neben der Singstimme, die Melodie führt:

KLYT. Ach, zum To - de ver. dammt durch den grau-samsten Va -

Vertrauen und Hoffnung erklingen in den Worten:

Adagio.

du nur bleibst ihr al - lein

Rec.

Achilles betheuert:

Vor meines Zorns ge-rechter Wuth kann nichts ihn mehr beschü-tzen!

Terzett.

Iphigenia beschwört ihn, gegen ihrer Mutter Meinung des Agamemnon zu schonen.

Dieses Terzett möchte an dieser Stelle trotz seines musikalischen Reizes als Länge empfunden werden. Der Streit um Agamemnons Character im Beisein und unter Betheiligung der Tochter darf nicht als zart gelten. Überdies legt sie später, da sie so willig in den Tod geht, durch die That den allergültigsten Beweis von ihrem kindlichen Gehorsam gegen den Vater ab. Ihre Bitte um Schonung des Vaters ist schon im Recitativ enthalten. Man mag also vom Recitativ sogleich auf

die vier letzten Tacte des Terzetts übergehen, während welcher sich Iphigenia (mit flehender Gebärde gegen Achilles), Klytämnestra (ihn zur Rache anfeuernd) und das Volk entfernen. Doch auch die nachfolgende Arie des Achilles, der auf Patroklus', bei Wagner auf des Arkas Mahnung, sich gegen Agamemnon zu mässigen beschliesst und den Fürsprecher mit der Versicherung seiner Mässigung an Iphigenia entsendet, scheint schwächlich und gedehnt. Wirksamer ist es ohnehin, wenn Achilles den Entschluss, sich zu mässigen, nicht erst ankündigt, sondern wenn ihn, den Liebenden und heissblütigen Helden, des Agamemnon Gegenwart zur Ruhe zwingt. Patroklus bez. Arkas entfernen sich demgemäss mit allen Übrigen, Achill will den Agamemnon aufsuchen, als er ihn bereits gewahrt. In der Partitur werden in diesem Falle die Seiten 221—239, im Klavierauszuge die Seiten 85—94 einfach überschlagen.

V. Auftritt. Rec. Arie (Allegro moderato).

Den erregten Achilles bedeutet Agamemnon, sich dem Willen des Vaters, dem Beschlusse der Götter zu beugen, indess Achill ihn an seinen Eid, mit der er ihm seine Tochter anvertraute, mahnt und die grässliche That mit aller Kraft zu verhindern gelobt.

VI. Auftritt. Rec.

Ein kleiner Sprung, der die Politik aus dem überlangen Recitativ ausmerzt, wird sehr zweckmässig sein. Es bleiben, vom eigentlichen Beginn des Recitativ an gerechnet (Achill: »Ha, er kommt«) 10 Tacte, vom 11. bleibt das erste Viertel im Orchester, dann fallen 14 Tacte aus. Der Text wird vom 11. Tacte an in der Fassung der Partitur, also folgendermaassen gesungen:



Duo. Presto.

In einem Duett, in welchem Accente und reichliche Triller der Geigen das Lodern wilden Zorns

andeuten:

Presto.

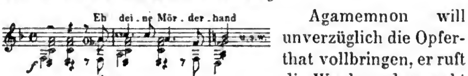
AG. Wie du so kühn und frech mir dro - hest

gerathen sie in heftigen Worten aneinander. Mit Recht hat Wagner das Säbelgerassel des Achilles, das ja doch ohne Folgen bleibt, durch Worte der Entrüstung ersetzt.

Rec. Achilles eilt mit der Betheuerung, dass er zuerst fallen müsse, ehe Iphigenia sterbe, von dannen.

Dies Recitativ erhält durch die bei Gluck bisher ungewohnte Zuhülfenahme eines Blasinstruments, der Oboe, durch das Tremolo und die energische Zeichnung der ersten Geigen und Bässe eine besondere Bedeutung:

VII. Auftritt.
Rec.



Agamemnon will unverzüglich die Opferthat vollbringen, er ruft die Wachen, da wankt sein Herz, noch einmal will er sich angesichts des starren Rathschlusses der Götter, angesichts der stolzen Drohung des Achilles, der nicht nachzugeben gesonnen ist, emporraffen: er vermags nicht, die zärtliche Liebe, das Erbarmen mit der Tochter, das Grausenhafte des Unternehmens, das Rachegeschrei der Eumeniden, das er schon zu hören meint, alles wirkt zusammen, um ihn zur Sinnesumkehr zu bewegen. Er beauftragt den Arkas, der mit den Wachen im Hintergrund harrte, sein Weib und seine Tochter heimlich nach der Heimath zu geleiten.

Dieser ganze Recitativsatz ist ein meisterhaftes Beispiel des später von Mozart, Beethoven, Weber weiter ausgebauten dramatischen Recitativs; die Dichtung wird in freier Form durch die Musik bis in die feinsten Schattirungen ausgedeutet. Jedesmal, wenn ihm der Tochter Bild vor Augen kommt, ertönen Flöten und Oboen im Einklang, einem unschuldsvollen Wehklagen vergleichbar:

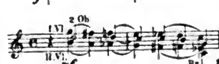


Die Vervollständigung dieser Sext, später der Terz zum Akkord bei Wagner raubt ihnen den Eindruck der Hülflosigkeit, des Verlassenseins, darum wird hier das Original vorzuziehen sein.

Das Rasen der Eumeniden wird durch das Motiv bezeichnet:



Unvergleichlich sind Agamemnons Gewissensbisse geschildert, gegen welche sich selbst die Qualen der Rachegöttinnen abstumpfen:



Arie. Moderato (Presto, Moderato).

Mit Schmerz denkt er an das entsetzliche Beginnen zurück:

»Weh mir! die süsseste der Spenden,
Den Vaternamen gabst du mir,
Und ich bot mit grausamen Händen
Den Opfertod zur Gabe dir«.

(Übers. v. Cornelius.)

Der langsame Satz der Arie:



zeichnet die Stimmung der verhaltenen Klage. Den etwas störenden kleinen Mittelsatz (Presto) lässt Wagner fort.

Allegro.

Mit wildem Entschlusse wendet er sich zur Artemis:

Allegro

Und du, die nicht ich kann er.wei.chen

und bietet sich selbst zum Opfer an.

III. Aufzug, I. Auftritt. Presto. — II. Auftritt. Rec. — III. Auftritt.

Das Unternehmen des treuen Arkas wird schon im Beginn gehemmt. Das Volk, welches von dem Willen der Götter und endlich auch von dem Namen des Opfers Kunde erhalten hat, setzt sich der Flucht Iphigeniens mit heftigen Worten (Chor hinter der Scene) entgegen. Arkas versucht die tobende Menge zu beschwichtigen. In Iphigenien reift die Erkenntniss, dass der Götter Gebot durch keinen menschlichen Fürwitz umgangen zu werden vermag; sie beschliesst, freiwillig in den Tod zu gehen. Selbst den ungestüm zur Flucht drängenden Achilles weist sie jetzt mit sanftem Liebeswort ab.

Arie (Larghetto).

Wagner hat die zweite Arie der Iphigenia: »Leb wohl, lass dein Herz treu behüten Erinnerung« (Es dur $^3/_4$) gestrichen und dafür die erste:



mit einem neuen Zwischensatz versehen, in welchem Iphigenia des Achilles Thatendurst für Troja zu erregen sucht.

Rec. Arie (Allegro).

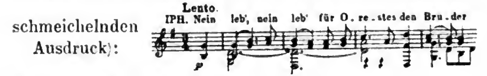
In einem (durch Wagner erheblich gekürzten) Recitativ und einer stürmisch erregten Arie:



IV. Auftritt. Rec. Presto. — V. Auftritt. Rec. — Arie (Lento).

gelobt er, sogar im Tempel noch ihren Mördern zu wehren, den Kalchas, ja ihren eignen Vater, wenn sie ihr nahen würden, mit dem Tode zu bestrafen. Dem Rasenden will Iphigenia durch schnellen Tod zuvorkommen; wieder hört man hinter der Bühne das Schreien des blutdürstigen Volks, da stürzt Klytämnestra mit jammernden Worten herein. Doch auch sie vermag Iphigenias heldenmüthigen Entschluss nicht zu erschüttern. Diese bittet die Mutter mit sanftem Trosteswort, in Orestes

Ersatz zu finden (2 Klarinetten verstärken mehrmals den schmeichelnden Ausdruck):



Auch dem Vater möge sie nicht zürnen:

IPH Dem Tod mich zu entziehn, was hat er nicht ge . wagt?

Auf einen neuen Ruf des Volks eilt sie davon, indem sie die ohnmächtige Mutter in den Armen der Frauen zurücklässt.

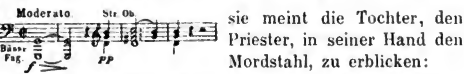
Wagner lässt das Zelt sich hinten öffnen und Iphigenia während einer sanften Musik durch das sich ehrfurchtsvoll theilende Volk zum (nicht sichtbaren) Altar schreiten.

VI. Auftritt.
Rec.

Da kommt Klytämnestra wieder zu sich; sie rast dem Ausgange zu, woselbst ihre Frauen (besser griechische Soldaten) ihr den Weg versperren. Sie zermartert sich in tödtlicher Angst *(im Orchester das Motiv)*:



In namenlosem Entsetzen starrt Klytämnestra vor sich hin:



sie meint die Tochter, den Priester, in seiner Hand den Mordstahl, zu erblicken:



Man bemerke, wie die Zuckungen des Opfers in dem

Arie (Allegro). *Oboenmotiv veranschaulicht sind.* Vom Gefühl ihrer Ohnmacht gepeinigt, fleht sie zu Zeus, ihren Schmerz an ganz Griechenland zu rächen:



zu Helios, alles in Dunkel zu hüllen:



Da diese Arie einen grossen musikalisch-dramatischen Höhepunct darstellt, so wird es viel wirksamer sein, wenn Klytämnestra während des Nachspiels die Kette der Wachen durchbricht und der Vorhang fällt, anstatt dass der in der letzten Scene theilweise wiederholte choralmässige Gesang sie nach ihrer Arie zum Enteilen anfeuert. Es würden demgemäss auszulassen sein: in der Partitur Seite 311—313, im Klavierauszuge No. 29 (S. 135—137).

Lento (Andante).

VII. Auftritt. Lento (Andante). Die Bühne stellt den Schauplatz der Opferhandlung dar. Das Volk umgiebt den Altar und fleht in frommen Tönen um günstigen Fahrwind nach Troja. Da eilen erschreckte Schaaren mit dem Ruf: Entflieht vor dem

VIII. Auftritt. Allegro. Zorne Achills« über die Bühne, Achill erscheint mit seinen Thessaliern, auch Klytämnestra ist durch die Reihen des

IX. Auftritt. Volks gedrungen, und schon macht Achill Miene, sich der Iphigenia zu bemächtigen (so bei Wagner; während er sie in der Original-Partitur sofort an sich reisst), als sich heftiger Donner vernehmen lässt und Artemis, von Wolken umgeben, verkündet (nach Wagner): »Nicht dürste ich nach Iphigenias Blut, es ist ihr hoher Geist, den ich erkor! Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land, als Priesterin dort meine Huld zu lehren . . .«

Die ganze Musik vom Donner an bis zum Gesang des Kalchas: »Betet dankbar . . « ist von Wagner hinzugefügt worden.

Während Iphigenia demüthig der Artemis naht und mit ihr von den Wolken entführt wird, preisen die Zu-

rückbleibenden das Schicksal der opfermüthigen Jungfrau:

Andante.



In mächtigen (von Wagner hinzugefügten) Schlussaccorden brechen alle in den Ruf aus: »Nach Troja!«



4.

Iphigenia auf Tauris.

Oper (Tragedie) in vier Aufzügen.

Musik von Gluck, Text von Guillard.

I. Aufzug, I. Auftritt.

Während die Ouverture meistentheils ein abgeschlossenes Tonstück zu bilden pflegt, dessen Zusammenhang mit der Handlung von den früheren Meistern nicht einmal allzu ängstlich gewahrt wurde, und das im günstigsten Falle die Hauptmomente der Handlung musikalisch veranschaulichte, führt uns die Einleitung der Iphigenia auf Tauris sogleich auf den Schauplatz, in den Hain, der den Tempel der Artemis, die Wirkungsstätte der Priesterin Iphigenia, umschliesst, und in die Handlung. Der heilige Frieden des Ortes (Le calme) (28 Tacte):

Gracieux un peu lent.



wird durch ein herannahendes Gewitter (Tempête de loin, 8 Tacte, Tempête un peu plus rapprochée, 8 Tacte,

Tempête très fort, 23 Tacte :



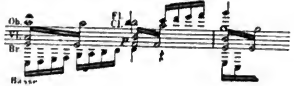
unterbrochen, nach einer Weile heftigen Tobens stellt sich als schlimmer Gast Regen und Hagel ein (alle Bläser, dabei kleine Flöte, die Streicher in Sechzehnteln):



und während das Unwetter seine Gewalt ein wenig vermindert, kommt Iphigenia mit Priesterinnen, Griechinnen aus ihrer Heimath, auf die Bühne und fleht die Götter um Abwehr an:



Doch noch zweimal bricht das Gewitter von Neuem los, unterbrochen durch ihren und der Priesterinnen Gesang, die um Abfahrt aus diesem unwirthlichen Lande, um Abstellung der Menschenopfer, an denen »dieses Volk sich letzt«, bitten. Da legt sich nach und nach die Gewalt des Sturmes:



Iphigenia ruft dankerfüllt aus:



rück

»Doch von Sturm ist erregt mein Herz in seinen Tiefen.«

Rec.

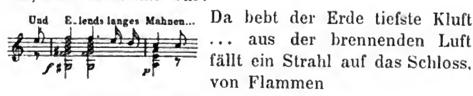
Zwei Priesterinnen (in eine

zu vereinigen) fragen sie nach der Ursache ihres Kummers. Sie beginnt:



Man beachte die kleinen Einführungen und Malereien des Orchesters, die sich der modernen Orchesterbehandlungsweise mehr und mehr nähern:

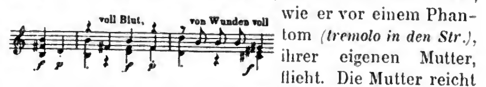
»Ich vergass in des Glückes Drang, wie er (Agamemnon) hart einst mir war:



Da bebt der Erde tiefste Kluft ... aus der brennenden Luft fällt ein Strahl auf das Schloss, von Flammen



Mitten aus dem Trümmerhaufen hört sie ein Klagelied *(man bemerke die beiden schmerzlichen Accorde nach der Schilderung der Zerstörung im Presto)*, sie erblickt den Vater, wie er vor einem Phantom *(tremolo in den Str.)*, ihrer eigenen Mutter, flieht. Die Mutter reicht ihr ein Schwert, sie bohrt es dem Bruder Orest ins Herz. Während sie auf den Altar sinkt, bitten die Priesterinnen den Himmel um Milde.



Lento.

Die Modulation E moll — D-moll — E moll — A-moll ist für die schmerzliche Erregung der Bittenden bezeichnend.

5*

Rec.

Nichts, so klagt sie weiter, ist ihr auf Erden geblieben; selbst ihr Bruder Orest wird ihr keinen Trost bringen.

Ein Sprung, der die erste schönere Hälfte des Recitativs beibehält, die zweite unwichtigere mit der Gegenrede der Priesterin übergeht, erfordert folgende Umänderung: es bleiben 16 Tacte, dann folgen:

-an mein Trö_ster sein

Sogleich schliesst sich die Arie der Iphigenia an.

Moderato con espressione.

Sie bittet Dianen, das verhasste Geschenk des Lebens von ihr zu nehmen, damit sie durch den Tod mit Orest vereinigt werde.

Diese Arie, im Haupttheil nach heutigem Geschmack zu lieblich:

O du, die meinen Tod hielt auf

im Mittelsatz innig aus dem Text herausempfunden, ist von dem Gefühl frommer Ergebung durchweht, das auch aus dem oft wiederkehrenden:

(Hör' mein Fleh'n!)

heraustönt.

Largo.

Nach einem kleinen, aber höchst bezeichnenden mitleidsvollen Klagechor der Priesterinnen erscheint, durch ihren Schmerzensruf erschreckt,

Fièrement.

II. Auftritt. Rec.

Thoas, unruhvoll und furchtgepeinigt: Er bittet Iphigenia, sie möchte vom Himmel die Bannung seiner Schrecknisse erflehen; als sie ihm erwidert, dass ihre Thränen nichts mehr vermöchten, entgegnet er, Blut allein würde dem Zorn des Himmels ein Ende setzen. »Mein Leben ist bedroht, wie Orakel besagen, wenn ein einziger Fremdling die Küste betritt und nicht den Tod erleidet.« In einer Arie giebt er seinen Besorgnissen vor einem Rachegott, dessen Wetterstrahl ihn zu vernichten drohe, beredtesten Ausdruck.

Andante.

Diese äusserst charakteristische Arie ist an einzelnen bemerkenswerthen Zügen sehr reich. Das Grauen geheimer Ahnung in Thoas' Seele wird durch die gestossenen Sechzehntel der Bässe angedeutet, genial erdacht ist die Fagottstimme, die plötzlich, »blendend« wie der Tag, einsetzt und hinabschreitend die Nacht herbeiführt:



Schaurig erklingt nach dem vorausgehenden Cismoll der drohende Ruf:

Da nahen jubelnd Scythische Männer, von denen Einer dem Könige den Fang zweier Fremdlinge verkündet. Neuer Jubel.

III. Auftritt.
Allegro.
Rec. Allegro.

Hier lässt sich durch die Überschlagung des ersten Scythenchors ein zweckmässiger Sprung anbringen. Man lasse nach der Arie des Thoas zunächst den Scythen, der mit dem im II. Aufzug auftretenden Tempeldiener in eine Person zu vereinigen ist, eilig auf die Bühne kommen, während seiner letzten Worte nahen die Scythen. (Es fallen aus: Chor Allegro, vom folgenden Recitativ $3^3/_4$ Tacte), das Recitativ beginnt an der Stelle: Der Griechen zwei

Der Scythenchor (mit Becken, Trommel, 2 kleinen Flöten) wird durch seine Rhythmik und seine Verzierungen als Barbarenmusik hervorgehoben und erinnert an die Janitscharenmusik Mozarts in der »Entführung«:



Rec. IV. Auftritt. Der König heisst Iphigenien sich zum Opferaltar begeben, um dort die Fremdlinge zu erwarten. Das freudige Ereigniss wird von den Scythen durch einen charakteristischen Dankchor: »Lang' lechzten wir nach Blut« Allegro. und durch Tänze gefeiert.

V. Auftritt. Rec. VI. Auftritt. Die herbeigeführten Gefangenen werden von Thoas vergeblich um ihre Absichten befragt und wieder abgeführt. Die Scythen wiederholen in wilder Freude ihren Chor.

Es scheint genügend, wenn dieser Chor nur einmal, am Actschluss, erklingt, auch die Ballettnummern dürfen als der heutigen Bühne nicht entsprechend ausgelassen werden. Es ist mithin folgende Einrichtung zu treffen: Recitativ des Scythen, Chor: »Nicht ewig . . . «, Recitativ Iphigenie: »O Götter, hemmt den Schrei, der mir die Brust zersprenget, ach wie sie grausam ist, die Pflicht der Priesterin.« Thoas zu Iphigenie: »Nun geht, führt zum Altar die Gefangenen hin (Iphigenie geht ab, man führt die gefesselten Gefangenen herbei), doch ich, den finstrer Spruch bedränget, Mir drohend nahen Untergang, Weile fern, dass ich nicht schade des Opfers Segen.« Nunmehr fallen aus (Seite 82) 6 Tacte Recitativ, der Chor (Allegro); die Ballettnummern Même Mouvement C, Même Mouvement C, Même Mouvement $^2/_4$, Même Mouvement C fallen aus, (Thoas' Blick fällt auf die Gefangenen) der erste Tact des folgenden Recitativs (ohne Auftact) lautet:

THOAS. Saget an, welch ein Plan u. s. w.

II. Aufzug, I. Auftritt. Andante (Rec.). Der zweite Aufzug zeigt uns Orestes und Pylades (gefesselt) in einem Innengemach des Tempels. Orest ist wie vorhin ganz in seinen Schmerz versunken; Pylades ist trostlos, ihn so starr und schweigend zu finden:

Andante. Ob. Fg. Str.

nur seine Seufzer zu vernehmen:

Vl.

Orestes findet nur zu gewichtigen Grund zur Trauer: »Mit Grausen seh' ich nun«:



... Nicht genug, dass er die eigene Mutter ermordet: »einen Freund nannt' ich mein und ich morde auch ihn, reisse auch ihn ins Verderben.« Der wildeste Höllengraus, die verzehrendste Pein sei nichts gegen seine Seelenqualen.

Allegro (Arie).

Die Arie: 

erinnert an die stimmungsähnliche der Klytämnestra in der Iphigenia in Aulis: »O Zeus, deiner Blitze Flammen schleudre hernieder« (3. Aufzug), die sie an Energie übertrifft (auch Trompeten und Pauken sind verwandt). Mit grösster Lebhaftigkeit werden die einzelnen dichterischen Anschauungen auch in der Musik ausgemalt:

wie beredt ist seine Selbstanklage (Seitensatz der Arie):



Pylades will selbst den Tod an der Seite des Freundes gern auf sich nehmen. In der bekannten treuherzig einschmeichelnden Arie:

Rec.

Andante grazioso (Arie).

Andantè grazioso.
PYL. Von Ju - gend auf im treu - en Bun - de

begrüsst er »in heil'ger Stunde den Streich, nach dem uns nichts mehr trennt«. Der Tempeldiener (der Scythe des ersten

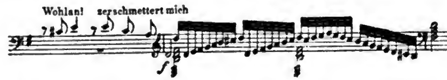
Rec.

Aufzugs) erscheint mit Wachen und lässt den Pylades nach schmerzlichem Abschiede aus Orestes' Armen hinwegführen.

Grave et marqué.

Dieser wendet sich in wilder Verzweiflung zu den Göttern:

Des Lebens übermüde fleht er sie an:



Andante.

Da überkommt ihn plötzlich tiefe Ruhe, die sich nach und nach auf sein Herz senkt. Er schläft vor Ermüdung ein.

Dieser wundervolle Tonsatz ist durch den eigenthümlichen Bratschenrhythmus in höchstem Grade bemerkenswerth (der 28 Tacte hindurch auf dem A liegen bleibt): während die Geigen ganz allmählich immer mehr nach oben steigen: bis er endlich bei der bangen Frage: »So wollt ihr endlich Rast dem Muttermörder geben?« mit der auf einer Note verweilenden Singstimme die Rollen wechselt und mitleidig in engen Intervallen klagt:



worauf die Bewegung sich wieder in umgekehrtem Sinne vollzieht. In diesem stets regsamen Rhythmus ist die gleichsam unter der Asche seiner Ruhe glimmende, gleich darauf in den Furienscenen neu losbrechende Gluth seiner Gewissensbisse angedeutet.

IV. Auftritt.
Grave et marqué.

Doch wenn auch sein Körper vom Schlaf überwältigt ist, sein Geist schlummert nicht. Augenblicklich (mit derselben Musik, mit der er soeben die Götter rief) ent-

tauchen, während die Helligkeit einem fahlen Nebelschimmer weicht, grausige Geistergestalten dem Hintergrunde, der Erde, sie schleichen zu seiner Lagerstätte (während der Sechzehntel), sie recken gespenstig die Arme nach ihm (während der drei Achtelschläge):



und zermartern die Seele des schlafenden Muttermörders mit brennendem Vorwurf. Blutend naht der Schatten der Klytämnestra.

Animé.

Es giebt Eingebungen des Genies, welche den Wechsel der Sitten und des Kunstgeschmacks überdauern. Die griechischen Tragiker werden gelesen werden, so lange Menschen leben, sündigen und das Rechte thun. Hier ist eine Scene, wie sie mächtiger nicht empfunden noch ausgedrückt werden kann. Sehen wir uns die Ausdrucksmittel näher an, so ist es zunächst die durch keine Bewegung verkümmerte Wucht und Last der Töne, dann das Schwüle, Trostlose, Harte in der Stimmung. In Bezug auf den Klang sind es die ehernen Posaunen, welche dem Ganzen das Gepräge furchtbarer Mahnung verleihen. Wie ermattet, wehklagend erscheinen gegen die erschütternden Racherufe der Eumeniden die Seufzer des Schlafenden. Noch einer grossartigen Schattirung sei gedacht. Jedesmal, wenn die Eumeniden die Worte sprechen: »dem Mörder seiner Mutter«, verwandelt sich das Forte in ein Piano, in dem nur das Wort »Mutter« durch einen Accent hervorgehoben wird: als ob selbst die Eumeniden sich scheuten, das furchtbarste aller Vergehen, den Muttermord, bei Namen zu nennen:





Orest erhebt sich, von Seelenqualen gepeinigt, er erblickt eine Gestalt und ruft entsetzt: »Die Mutter!« Es ist Iphigenia, die zu ihm kommt.

Die Beleuchtung müsste hier etwa so angeordnet werden, dass, sobald Orestes sich erhebt und gegen die Thür des Gemachs starrt (etwa auf dem fünftletzten Tact des Chors) diese aufgeht und im Nebengemach Iphigenie in natürlichem Lichte sichtbar wird. Augenblicklich, während der letzten Tacte verschwinden die Geister, und das natürliche Licht wird auch im Vordergrunde wieder hergestellt.

V. Auftritt.
Rec.

Iphigenia forscht den Fremdling, der geheimes Mitgefühl in ihr wachgerufen hat, nach Kunde über das Schicksal Agamemnons aus, die so fürchterlich lautet, dass ihr vielgeprüftes Leben keine schwerere Stunde aufwies, als diese, in der ihr von Orest die Ermordung Agamemnons durch Klytämnestra, der Klytämnestra durch Orestes, endlich auch das erdichtete Hinscheiden des Orest berichtet wird.

Auch dies Recitativ, in welchem die Gesangsstimme stets nach ausdrucksvoller Deklamation trachtet und die Begleitung die einzelnen Vorgänge des Berichts getreu charakterisirt, ist für den Fortschritt Glucks bezeichnend.

Andante.

Schmerzgebrochen bleibt sie mit den Priesterinnen, denen mit Orestes' Tod die letzte Hoffnung schwand, die Heimat wiederzusehen (man beachte den klagenden kleinen Chorsatz: Andante. CHOR. Dem theu-ren Hei-math-lan-de u.s.w.), allein zurück. Doch ihr Schmerz rast nicht und zürnt nicht; mit himmlischer Ergebung, schon auf Erden eine Verklärte, trägt sie des Leides Übermaass, das ihr die Unsterblichen senden.

Andante moderato.

Nur unter diesem Gesichtspunct kann uns die Arie: »Nun,

Unglückselige, magst du weinen« als angemessen gelten. Während aus ihrem von der Oboe abgenommenen und unterstützten Gesang kindliche Demuth spricht, wogt freilich in der accentuirten, dem Herzpochen vergleichbaren Unterstimme (Vc., II. Vl., Fag.), den zitternden Bratschen und den unruhig synkopirenden I. Geigen die innerste Erregung:





Erschütternd aber wird der musikalische Ausdruck, wenn Iphigenia ruft: »O klagt«, und alle Pristerinnen in den Klageton (das hohe G) Fortissimo mit einstimmen, während das Orchester sich in schmerzlichen Dissonanzen windet:

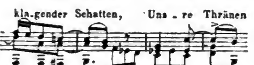


Auf Iphigenias Geheiss feiern sie das Gedächtniss des Bruders durch eine Trauerfeier.

Rec.
Lento.

Dieser Trauergesang:





(wieder erscheinen Posaunen) ist musikalisch zu bedeutend, als dass er, trotzdem er dramatisch nament-

lich als Actschluss nicht hinlänglich begründet ist, übergangen werden könnte. Die Wiederholungen in Moll, die uns von C dur sogar bis zu Es moll führen, wirken wie hervorbrechende Thränen. Nur muss dafür gesorgt werden, dass seine fehlende dramatische Berechtigung durch die Würde und das Stimmungsvolle der vorgeschriebenen Ceremonie verdeckt wird. Diese wird sich in den ziemlich langen Orchester-Zwischensätzen zwischen den Gesängen zu vollziehen haben, sie muss in dem Füllen, dem Weihen, dem Ausgiessen der Schaale durch Iphigenia, in trauervollen Pantomimen der Priesterinnen und in Umzügen, deren letzter alle von der Bühne entführt, bestehen. Besonders muss vor dem Hineinziehen sinnloser Ballettschritte in diese feierliche Scene gewarnt werden.

III. Aufzug, I. Auftritt. Rec. Andante poco lento.

Noch ist das Opfer nicht vollzogen. Um dem Drängen ihres eigenen Herzens, das sie in Orestes' Antlitz theure Erinnerungen an ihren Bruder lieben lässt, um den Wünschen der Priesterinnen zu willfahren, beschliesst sie, diesen zu erretten und ihn mit Kunde von ihrem Schicksal an die ausser ihr letzte Überlebende ihres Hauses, an ihre Schwester Electra, zu senden.

Die Arie:



drückt ihren Schmerz darüber aus, dass sie den Orest nur im dunkeln Schattenreich wiedersehen darf.

II. Auftritt. Rec.

Von verschiedenen Seiten werden Pylades und Orestes herbeigeführt, deren Freude, sich noch einmal zu sehen, ihr Thränen entlockt. Nachdem sie die Priesterinnen entlassen, gesteht sie, dass sie eine Griechin ist, und wählt zagend,

III. Auftritt. Rec. Un peu lentement.

weil sie einen von ihnen dem Tode überantworten muss:

(très doux) IPH. zu Orest. So sei mein Bo - te du!

IV. Auftritt. Rec.

den Orestes als Boten aus und lässt sie mit diesem

Bescheide allein, der in des lebensmüden Orests Seele tiefsten Unmuth weckt. Doch Pylades liebt den Freund zu sehr, um ihn an seiner Statt sterben zu sehen. Orest: »Und du behauptest noch, dass du mein eigen?«

Fièrement et animé (Duett).

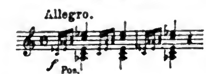


(man beachte das starre G in den Oboen). Beide flehen, da Keiner weichen will: Göt - ter er - wei - chet ihn!

Moins animé.

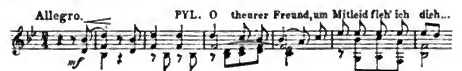
Auf Orests anschauliche Schilderung der Seelenqualen, die ihm die Eumeniden bereiten *(in dem Vorschlag des längere Zeit durchgeführten Furienmotivs:*

Rec.



ist das längere 16tel gegen das 32stel wohl zu unterscheiden; bemerkenswerth ist die grosse Steigerung im Orchester, bevor Orest, von Qualen der Erinnerung überwältigt, in des Freundes Arme fällt), hat Pylades nur Thränen und die Bitte, ihm nicht zu zürnen:

Allegro.

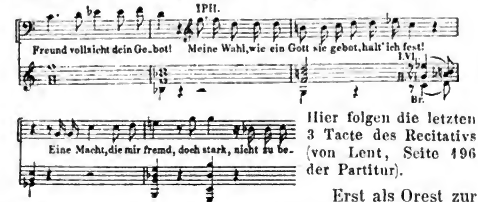


Dem Orest, der die mit den Priesterinnen wieder eintretende Iphigenia beschwört, ihm statt des Freundes das Todesloos zu bereiten, gesteht sie ihre innere Regung für ihn.

V. Auftritt.
Rec.

Dieses Recitativ kann recht wohl eine Kürzung ertragen. Der Anlauf, den Orestes nimmt, seinen Namen zu nennen, wodurch er sich in vermeintliche Gefahr begiebt, ist nicht verständlich genug und entbehrlich. Wir schlagen folgende

Einrichtung vor: die ersten 11 Tacte des 5. Auftritts (Animé) bleiben, dann schliessen sich die Tacte an:



Hier folgen die letzten 3 Tacte des Recitativs (von Lent, Seite 196 der Partitur).

Lento. Viv.

Erst als Orest zur Waffe greifen will, um sich selbst den Tod zu geben, giebt Iphigenia seinem Willen nach und entlässt ihn zum Opferaltar.

VI. Auftritt.

Im sechsten Auftritte händigt Iphigenia dem Pylades ein Blatt ein, das zu seiner Verwunderung an Electra gerichtet ist. Auf seine Frage, welche Bande sie mit ihr verknüpfen, bleibt Iphigenia die Antwort schuldig. Dieser Auftritt ist überflüssig. Das Blatt (ein Anachronismus!) wird ohnehin nicht von Pylades bestellt, und die Frage wegen Electras bleibt ohne jede Einwirkung auf die weitere Handlung, darum darf die Botschaft der Iphigenia ganz wohl hier auf sich beruhen. Pylades sieht sich frei und ergreift selbstverständlich sofort Schritte, den Freund zu befreien. Iphigenia geht am richtigsten also mit Orestes ab und Pylades singt sogleich seine Arie.

Un peu animé.

Der zurückbleibende Pylades nährt an seiner Freundschaft den muthigen Entschluss, den Orestes zu retten.

Ausser Str., Ob., Fag. auch Hr., Tromp., Pauken; die Arie ist frohgemuth, wenn auch etwas harmlos:



und steigert sich bei den Worten »auf, auf! Orest zu retten«: zu kräftiger Entschlossenheit.



IV. Aufzug, I. Auftritt.

Iphigenia, im Tempel der Diana allein, kann sich nicht

dazu entschliessen, den Fremdling zu opfern. Zu Artemis fleht sie, voll Reue darüber, dass sie auf Befehl der »barbarischen Horden so viele Opfer morden musste«.

Rec. (Fièrement, sans lenteur).

II. Auftritt.

Von singenden Priesterinnen umgeben, naht Orest. Sie beweint sein Schicksal; ihre Thränen erfüllen ihn mit Rührung:

Un peu lentement.
Rec.
Lento.



Hierzu ist zu bemerken: die Recitative sind unnöthig. Es ist viel wirksamer, wenn Iphigenia erst am Schlachtaltar den Orestes mit Beben betrachtet und hier erst ihrer ganzen Unfähigkeit, ihn zu tödten, inne wird. Widerwärtig ist für unsere durch Goethe geläuterte Anschauung vom Charakter der Iphigenia ihr Bekenntniss der früheren Morde; wenn auch anzunehmen ist, dass sie die Menschenopfer im Auftrage des Königs vollführt hat, so wird doch sonst im ganzen Text hierüber ein heilsames Schweigen beobachtet und unwillkürlich unterschiebt der Zuschauer der Gluckschen Iphigenia die Goethesche, die den Mord stets zu verhindern gewusst hat. Alles bisherige (Seite 205—219 der Partitur) dürfte also, wie es musikalisch nicht hervorragendes Interesse bietet, dramatisch erst recht zu entbehren sein. Der Aufzug beginne darum mit dem folgenden Hymnus, bei folgender scenischen Einrichtung: Im Hintergrunde des Tempels sind die Priesterinnen unter Absingung des Hymnus beschäftigt, den Orest zu schmücken. Vorn in der Mitte liegt Iphigenia an der Statue der Artemis im Gebet (um Abwehr des grausen Opfers) hingestreckt. Links vorn der Opferaltar.

Während eines frommen Gesangs an Artemis schmücken die Priesterinnen den verklärt schauenden Orest mit Blumen, salben ihn und führen ihn zum Altar, wo sie Weihrauch entzünden. Vier Priesterinnen kündigen der (noch immer knienden) Iphigenia an, dass das Opfer bereit sei; sie schleppt sich zum Altar:

Andante.

Rec.

Lento.

unbewusst ergreift sie das ihr dargebotene Messer, indem sie den Orest mit ihren Blicken verschlingt:

Weh! al.les Blut erstarrt im Herzen mir, ich be.be

cresc.

Ruhig harrt Orest des tödtlichen Streiches, indem er sagt: »So fielest auch du einst in Aulis, o Schwester mein, Iphigenia!« Sie erkennt den Bruder und sinkt in seine Arme.

Hier ist eine kleine Zusammenfassung nöthig. Iphigenia setzt dem Orestes auseinander, dass sie in Aulis nicht gefallen ist, sondern von der Göttin entführt wurde. Wenn wir für die Iphigenia in Tauris die in Aulis als Voraussetzung gelten lassen, wie es denn die Einheitlichkeit des Zusammenhanges zwischen beiden Opern erfordert, so muss Orest das Schicksal der Iphigenia kennen. Die ganze Stelle lautet demgemäss, wenn wir noch andere kleine, aber wesentliche Abänderungen hinzufügen, von den obigen Worten des Orest an:

Un peu animé.



Bei Nb. fallen 11½ Tacte aus; statt ihrer sind die obigen 1½ Tacte zu setzen.

Als er sie fragt: »Wie! lieben kannst du mich? hält dich kein Grau'n zurück?« erwidert sie wonnetrunken:

Andante.

Banne jetzt die un-heil-vol-len Schmer-zen

... »fühle nur mein unsagbar wonnevolles Glück!«

Andante.

Von diesem Andante werden die ersten 10 Tacte mit einem Abschluss auf dem dritten Viertel des zehnten Tactes gerade genügen. Der Rest, ebenso wie die an dieser Stelle bedenkliche Griechin, die etwas ankündigt, was wir sogleich sehen, bleiben fort. Es tritt vielmehr sogleich Thoas auf die Bühne.

III. Auftritt.

Zornentflammt, dass ein Opfer entflohen, das andere noch lebe, naht Thoas; er befiehlt (eine ähnliche Stelle findet sich im Scythenchor (I. Aufz. VI. Auftr.: »Lang' lechzten wir nach Blut«. Tact 17 ff.):

IV. Auftritt.
Très-animé.



Als sie ihm mittheilt, das Opfer sei ihr Bruder, ruft er nach einem Augenblick des Zauderns aus: »Zum Tod! wie er sich nenne!« und als die Wachen auf Iphigenias drohenden Zuruf zagen, den Orest aus der ihn umgebenden Priesterinnenschaar hervorzuholen, zückt Thoas selbst das Schwert gegen die sich ihm entgegenwerfende Iphigenia. Doch im Augenblick, wo er zum tödtlichen Schlage ausholt, ereilt ihn der Dolch des Pylades, der mit den am Meeresufer zurückgebliebenen und von ihm hierher entbotenen Griechen gerade in der höchsten Noth ins Heiligthum eingedrungen ist. Doch jetzt entbrennt zwischen den Scythen, die ihres Königs Tod rächen wollen, und den Griechen ein

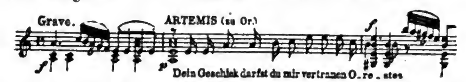
V. Auftritt.

Allegro moderato.

heftiger Kampf *(die ein wenig veränderte Sturmfigur aus dem Gewitter des Anfangs:*



VI. Auftritt. *wird hier motivisch verwandt).* Da erscheint Artemis; sie Moderato (Rec.). gebietet dem Kampf Einhalt zu thun, befiehlt den Scythen, ihr durch Mord entweihtes Bildniss den Griechen zurückzugeben. Doch auch für Orest hat sie Trost:



Letzter Auftritt. er möge als König mit Iphigenia nach Mykene zurückkehren. Auf des Pylades beglückte Worte: »Welch' Wort, das ich vernahm?« schliesst ihn Orest mit der Bitte: »O theil' mit mir mein Glück« in die Arme und in einem Allegro moderato. mächtigen Schlusschor (der kleine Amoll-Satz des Orest: »Im holden Frauenbild« bleibt besser fort) tönt das allgemeine Entzücken aus:



Die beiden Iphigenien würden einen zweiten der von uns vorgeschlagenen Gluck-Abende ausfüllen. Erschien die erste Iphigenia einem Wagner bedeutend genug, um ihn zu ihrer Neubelebung zu veranlassen, so spricht die zweite für sich selbst. Ist es auch fast unerhört, dass in einer Oper kein Wort von Liebe vorkommt, so weist sie

doch eine solche Reihe erschütternder Situationen, einen so festen, übersichtlichen Bau der Handlung, eine so klare Zeichnung leidenschaftlicher Charaktere auf, dass sie schon hierdurch eine Ausnahmsstellung einnimmt, wie vielmehr durch Glucks ganz aus dem Gedicht geborene Musik, die hier eine Grösse und Innigkeit erreicht, wie wir sie sonst nur an vereinzelten Stellen bei ihm gewahren.

Anstatt in planlosem Experimentiren Zeit und Kräfte zu vergeuden, sollten also die Theater ihre Ehre dareinsetzen, würdige Aufführungen der Gluckschen Opern zu veranstalten und den Geschmack des Publikums wieder an einfache Grösse zu gewöhnen.



b. Wolfgang Amadeus Mozart

wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Seit seiner frühesten Jugend übte die Opernkomposition einen vornehmlichen Reiz auf seine Schaffenskraft aus. Doch war es ihm erst im Jahre 1782 vergönnt, mit der komischen Oper »Die Entführung« einen nachhaltigen und allgemeinen Erfolg zu erringen. Dieses Werk hatte Mozart für das auf Anordnung des Kaisers Joseph II. am 17. Febr. 1778 in Wien eröffnete Nationalsingspiel geschrieben. Dieses deutsche Opernhaus sollte dem Publikum einen Ersatz für das Ballett und die italienische Oper, welche durch den Kaiser beseitigt worden waren, gewähren und zur Erstarkung des vaterländischen Sinnes beitragen. Leider war die Blüthe dieses Unternehmens infolge der unfähigen Leitung des Schauspielers Stephani des Jüngeren von keiner langen Dauer; schon 1784 wurde das

Nationalsingspiel geschlossen, um noch einmal im folgenden Jahre zu einer nur dreijährigen, durchaus nicht erfolgreicheren Lebensdauer in den Räumen des Kärntnerthortheaters zu gelangen.

Im Gegensatz hierzu errang die am 22. April 1783 ins Leben gerufene Opera buffa, welche neben italienischen Künstlern auch die besten unter den deutschen zur Mitwirkung zog, schnell Ansehen und Beliebtheit, und es war erklärlich, dass Mozarts unerschöpfliches und stets wieder zur Opernkomposition treibendes Genie vorzog, lieber eine italienische Oper zu schreiben, als gar keine, und lieber eine Opera buffa, die er aufgeführt sehen konnte, als eine seria, deren Schicksal ungewiss war. Noch ein wichtiger Umstand gab seinem Entschluss den entscheidenden Nachdruck. Der Abt Lorenzo da Ponte (1749—1838), ein äusserst gewandter Textdichter von grosser Bühnenkenntniss, war mit dem mächtigen Antonio Salieri, dem Hauptkomponisten und Dirigenten der Opera buffa, wegen des geringen Erfolges der Oper »Il ricco d'un giorno« (1783), zu der er den Text verfasst, entzweit und trachtete darnach, durch Verbindungen mit begabten Komponisten den ihm schädlichen Einfluss Salieris zu durchkreuzen. Auf Mozarts Wunsch bearbeitete er Beaumarchais' Lustspiel »Die Hochzeit des Figaro« für ihn. Die Oper wurde mit ausserordentlichem Erfolge am 1. Mai 1786 aufgeführt und oft wiederholt, dann aber durch Martins am 17. Nov. aufgeführte Oper »Cosa rara« in den Schatten gestellt. Ein besseres Schicksal bereiteten ihr die kunstsinnigen Prager; sie gewannen die Musik so lieb und schlossen den Komponisten so sehr in ihr Herz, dass Bondini, der Director der Prager italienischen Operntruppe, ihm den Antrag machte, für Prag eine neue Oper zu schreiben. Die Frucht dieser von Mozart gern angenommenen Vereinbarung bildete der ebenfalls von da

Ponte gedichtete, am 29. Oct. 1787 in Prag zum ersten Male aufgeführte »Don Juan«.

Inzwischen war der »Figaro« am 29. August 1789 unter grossem Beifall in Wien wieder aufgeführt worden, um diesmal längere Zeit auf dem Repertoire zu bleiben, Grund genug, dass der Kaiser Mozart mit der Komposition der ebenfalls von da Ponte gedichten Oper »Cosi fan tutte«*) beauftragte. Das rasch vollendete Werk wurde am 26. Januar in Wien aufgeführt, doch hielt es sich nicht lange.

Im Frühjahr kam der Director des »Volkstheaters« auf der Wieden, Emanuel Schikaneder, zu Mozart, um ihn zu bewegen, durch die Komposition einer von ihm zu dichtenden Zauberoper, welcher das Märchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dschinnistan zu Grunde lag, seiner bedrängten Geschäftslage aufzuhelfen. Mozart sagte zu, und obschon er inzwischen noch die Komposition und Aufführung der Oper »La clemenza di Tito«, die er im Auftrage der Prager Stände für die Krönung Kaiser Leopolds in Prag niederschrieb, bewerkstelligte, obschon er Manches, was nach Schikaneders Sinn nicht genug in die Ohren fallend schien, wiederholt umarbeiten musste, so förderte er seine Arbeit doch so sehr. dass die »Zauberflöte« am 30. Sept. 1791 aufgeführt wurde. Sie machte Schikaneder zum wohlhabenden Manne, indess der Komponist es sich an der Wahrnehmung des ersten Aufloderns einer allgemeinen Begeisterung genügen lassen musste; diese zu verfolgen, ihr Aufleuchten, ihr Umsichgreifen zu beobachten, daran hinderte ihn der Tod, der ihn am 5. Dec. 1791 hinwegraffte.

*) Ein einheitlicher Titel fehlt der Oper bis zu dieser Stunde. Eine getreue Übersetzung würde etwa lauten: »So machen's die Weiber alle!« Vielleicht ist es der neuesten Zeit vorbehalten, mit der verbreiteten und bis jetzt erst im Schauspiel angewandten Redensart: »O diese Weiber!« das Versäumte einzuholen.

Mozart war sicher in vielen Dingen ein Kind seiner Zeit. Wenn wir bei Gluck sahen, dass er, ehe er den Ansprüchen der Sänger auf die Schaustellung ihrer technischen Gesangsfertigkeit genügte, ihnen lieber die Anbringung einer fremden Arie, wenigstens im »Orpheus«, erlaubte, so liess sich Mozart meist bereit finden, diese Ansprüche zu erfüllen. Mozart hielt also keineswegs mit dieser starren Konsequenz, zu welcher Gluck nach und nach gelangte, an der Unterordnung der Musik unter die Poesie fest. Aber was Gluck mit gutem Vorbedacht ablehnte, das konnte Mozart in den meisten Fällen unbeschadet der Anmuth seiner Tonsprache vollführen. Das Genie sieht selbst da noch Hülfsquellen, wo das Talent nur trostlose Dürre entdeckt. Wie Schikaneders kräftige Beeinflussung den Meister bei der Komposition der »Zauberflöte« gerade zur Entfaltung neuer Schönheiten trieb, so hat die Rücksichtnahme auf die Virtuosität der Sänger, etwa mit Ausnahme der von uns gekennzeichneten Fälle, ihn zu neuen charakteristischen Wendungen geführt, wie beispielsweise die Rachearie der Donna Anna beweist. Weniger vermag der heutige Geschmack gewisse konventionelle Wendungen, beispielsweise die stereotypen Wiederholungen in den Schlüssen, zu billigen. Es ist bemerkenswerth, wie Mozart sich dieser Überkommenschaften der italienischen Oper, von der er ausging, entledigte, sobald er die Reife in sich fühlte und sobald er das Feld vorfand, um sich in Bezug auf diese formalen Elemente ganz auf seine eigenen Füsse zu stellen, wie in der »Zauberflöte«, die sich von solchen Trivialitäten vollkommen frei hält.

Mögen nun auch manchmal solcher Zweige und Äste zu finden sein, die, wie gesagt, nicht von dem frischen Lebenssaft durchdrungen sind, der den ganzen Baum erfüllt: dieser selbst grünt noch heute unverwelkt und un-

bestaubt fort, und seine gewaltige Blätterkrone ragt, durch keinen Sturm entlaubt und gebrochen, gen Himmel; denn der Lebenssaft, der ihn erhält, ist eine so reiche und zu gleicher Zeit kernige Phantasie, wie sie die moderne Musik nicht weiter aufzuweisen hat.

Wenn die Musik bei Gluck etwas Sekundäres war, was sich erst einstellte, wenn seine Phantasie genügend von einer dichterischen Vorstellung erregt war, so bildete sie bei Mozart nur eine andere Erscheinungsform einer gleichzeitigen dichterischen Anschauung, wie Donner und Blitz die Zeichen einer einzigen electrischen Entladung sind. Mozart konnte eigentlich keine andere poetische Vorstellung fassen, als eine in Tönen; seine seelischen Gebilde und Bewegungen huben vom Augenblick ihres Entstehens an zu singen. Und gerade seine lebendige Berührung mit den italienischen Künstlern, sein Aufmerken auf die Erzeugnisse der tonfreudigen Südländer, mochten dazu beigetragen haben, seine ursprüngliche Anlage für Reiz, Anmuth, Wohllaut der Tonsprache zu kräftigen und zu verfeinern. Wenn nun diese innere Harmonie zwischen dichterischer Vorlage und musikalischer Nachempfindung, die bei Mozart gar nicht voneinander zu trennen sind, im Verein mit dem von ihm entfalteten Wohlklang noch heute den Gegenstand der Bewunderung und des Entzückens bilden, so müssen wir der Meisterschaft, mit welcher Mozart die verschiedensten Charaktere in den Ensemblesätzen vereinigt, mit welcher er die Gesammtstimmung zeichnet, ohne doch jedem Handelnden die individuelle Farbe zu rauben, den Rang einer seither nicht wieder in diesem Maasse offenbarten musikalischen Schöpferkraft zugestehen. In dem in neuerer Zeit entbrannten Kampf wegen der Berechtigung der Ensemblesätze in der Oper kann kein entscheidenderer Beweisgrund für die Berechtigung beigebracht werden, als

das Mozartsche Ensemble. Freilich ist zu seiner Handhabung, damit es innerlich berechtigt erscheint, eine Meisterhand wie die Mozarts erforderlich, und das ist der wunde Punct an dieser Frage.

Von den Denkmälern, die des Meisters Andenken verherrlichen, ist keines so würdig und werthvoll, wie dasjenige, was ihm Otto Jahn in seiner Biographie: W. A. Mozart errichtet hat. Sein Buch ist eine Zierde der ganzen deutschen Litteratur. Nächst dieser Biographie verdient die kritische Gesammtausgabe der Werke Mozarts, die, wie jene, bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, hervorgehoben zu werden. Sie erreicht neben sorgfältiger Revision des musikalischen Textes das Ideal einer vollkommen sinngemässen und natürlichen deutschen Übersetzung der italienischen Originaltexte (Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte) immerhin in höherem Grade als die übrigen Ausgaben. Auch haben wir sie unseren Besprechungen zu Grunde gelegt, indem wir einzelne Versehen der Übersetzung berichtigten.

In den auf italienischen Text komponirten Opern hat Mozart, der Gepflogenheit der Opera buffa gemäss, sich statt des Dialogs der sogenannten Secco- oder Sprechrecitative (mit Rec. am Rande bezeichnet) bedient, von denen das ausgeführte Recitativ (mit [dram.] Rec. bezeichnet) wohl zu unterscheiden ist. Man hat an den deutschen Theatern diese Recitative vielfach durch gesprochenen Dialog ersetzt. Und wirklich, wenn die Sänger nicht die Leichtigkeit der Tongebung und die Ungezwungenheit der Sprache besitzen, um in den Sprechrecitativen nichts weiter als eine gesungene Unterhaltung zu bieten, so ist es besser, wenn sie sprechen. Diese Meinung vertrat auch Otto Nicolai, der Komponist der »Lustigen Weiber«, im Jahre 1847 in der Wiener allgem. Zeitung gelegentlich eines dieserhalb ausgebrochenen Streites. Andererseits

kann die Zierlichkeit und Anmuth der feinkomischen Dialoge des Figaro, des Don Juan gar nicht wirksamer zum Vorschein kommen, als in einem leicht und flüssig gehandhabten Sprechrecitativ.



1.

Die Hochzeit des Figaro.

Komische Oper (Opera buffa) in vier Acten.

Musik von W. A. Mozart.

Ouverture.

Einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Ouverture und den Charakteren oder Situationen der Oper aufzusuchen, würde vergebliches Bemühen sein. Dagegen wird man nicht fehlgreifen, wenn man sie als Abbild der Grundstimmung auffasst, welche die Hauptpersonen erfüllt; als ein solches kündet sie uns ein inniges Behagen am Lebensgenuss, eine unerschöpfliche frohe Laune, die Güter dieser Erde zu kosten, die zuweilen an Keckheit streift und kaum einmal einen Anflug ernster Nachdenklichkeit zeigt. Das rege Leben, das zuerst heimlich schlummert, gleichsam erst in den Adern pulsirt:

Presto. pp

treibt schnell zu offener Freude, ja zu freudigem Stolz:

ff

der (im Seitensatz) lächelt und tändelt;

fp fp fp

wohl in dem bedeutsamen und spannungsvollen Basse zur Nachdenklichkeit neigt:



um sogleich seinen ursprünglichen Frohsinn in anmuthigem Gesange vollends austönen zu lassen:



Dies Spiel wiederholt sich, während der Seitensatz in der Haupttonart bleibt und dadurch noch festere Wurzeln treibt. Der Gesangsstelle folgt ein Schlusssatz, in welchem die Freude immer wogender und rauschender zu Tage tritt.

Diese Ouverture macht von der Sonatenform insofern eine Ausnahme, als sie keinen Durchführungssatz enthält, also aus einem Haupt- und einem dafür sehr ausgedehnten Seitensatz besteht. Ihre Ausführung durch die meisten Orchester ist mehr unterhaltend, als schön zu nennen, da dieselbe als Geschwindigkeitsprobe für die Streichinstrumente angesehen zu werden pflegt. Wenn Mozart auch Presto (wohlgemerkt C nicht ₵) hingeschrieben hat, so soll das Zeitmaass doch keineswegs zu dieser ungebührlichen Hast, die am Schluss zu einem athemlosen Rennen wird, ausarten. Die Ouverture geht sonst der Vornehmheit und Haltung, die sich durch das ganze Werk ziehen, verlustig.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Duettino.

Der Bräutigam Figaro, den Platz im Zimmer ausmessend, an dem das prächtige Bett, das ihm sein Gebieter Graf Almaviva geschenkt, stehen soll, die Braut Susanne, kokett einen Hut vor dem Spiegel anprobirend — es kann wohl keine Situation geben, die für die erwartungsvolle Freude zweier harmloser Naturmenschen, die sich lieben und sich ehelichen wollen, bezeichnender wäre. Selbstverständlich lässt sie nicht nach, bis auch er bewundert, »wie der Hut ihr herrlich steht«, und so finden sich ihre Hände zusammen und in einen Freudengesang

über ihren bevorstehenden Bund ergiessen sich ihre übervollen Herzen.

Von den zwei Hauptmotiven, auf denen dies Duettino aufgebaut ist, bezieht Jahn das erste mit Recht auf das schreitende Ausmessen des Figaro:



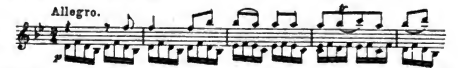
die Verkürzung des Motivs bereitet die freudige Wahrnehmung: »Ja, ja, es geht!« vor. Das zweite, zuerst von zarten Bläsern intonirt (Hr., Fag., Ob.), sagt uns Susannens heimliches Glück über den ihr herrlich stehenden neuen Hut:

Man beachte, wie sich dann ihre helle Freude in der Sechzehntelpassage offenbart.

Rec. — Jetzt erst findet Susanne Zeit, ihren Verlobten zu fragen, was er denn da so eifrig zu messen habe, und als Figaro ihr sagt, dass er dies schönste Zimmer des Schlosses, das der gütige Graf ihnen abgetreten, zu ihrem Schlafgemach einzurichten im Begriffe sei, da setzt sie ihm ein sehr entschiedenes Nein entgegen. Er stellt ihr vor, wie bequem dies Zimmer liege, damit Susanne dem Zeichen der Gräfin, er dem des Grafen augenblicklich Folge leisten könne; gerade diese Nähe und zwar die des Grafen ist's, die Susannen bedenklich macht, zumal wenn Figaro einmal auf Reisen sein sollte, eine Mittheilung, die den gutmüthigen Figaro zu gewaltiger Eifersucht entfacht.

2. Duettino.

Der Anfang entspricht der eiligen Dienstfertigkeit des getreuen Kammerdieners:



Witzig ist der Unterschied zwischen dem feinen Klingeln der Gräfin in Oboen und Flöte (»Kling kling«) und dem groben Pochen des Grafen (»Husch husch«) angedeutet. Wie ganz anders nimmt sich das obige Thema im Munde der von Befürchtungen erfüllten Susanne aus, wie bang und ängstlich klingt die Mittelstimme der Oboen:



Man begreift Susannens Bemühen, den Figaro zu beruhigen, wenn man beachtet, wie die Musik ihn von »Zweifel und Sorgen« hin- und herzerren lässt (in den heftigen Sforzatos): wie sie ihm (in den Vorhalten der Fagotte und Oboen) ins Herz schneiden: Beachtenswerth ist auch das schnelle Verstummen des Schlusses im Orchester; denn Figaro ist ungeduldig, sein Verdacht drängt nach Aufklärung.

Rec.

Susanne theilt ihm mit, dass die ganze Grossmuth des Grafen, die reiche Mitgift, die er versprochen, nur dazu dienen sollten, sie seinen galanten Absichten, die ihr täglich von dem unlauteren Musikmeister Basilio nahegelegt würden, schneller gefügig zu machen. Jetzt begreift Figaro, warum er als Gesandtschaftscourier nach London reisen soll! Voi ministro, io corriero, e la Susanna secreta ambasciatrice!

II. Auftritt.

Diese Stelle ist weder bei B. & H. noch auch sonst ver-

ständlich übersetzt. Die Übersetzung von B. & H. lautet: »Sie Minister, ich Courrier, und Susanna, geheime Gesandtin!« Für »Minister« muss es heissen: Gesandter, für »geheime«: heimliche d. h. unrechtmässige Gesandtin.

Wir erfahren von Susanne, dass ihr Basilio Stunden giebt, wahrscheinlich auf des Grafen Anstiften: das mag bei einer Kammerzofe noch angehen. Aber die Erwähnung des Herrenrechts, über die in der Oper mehrmals in der harmlosesten Weise gesprochen wird, widerstreitet doch gar zu sehr dem modernen Schicklichkeitsgefühl, als das ihre Ausmerzung nicht wünschenswerth wäre. In diesem Recitativ wird ein kleiner Sprung die bedenkliche Stelle beseitigen. Es bleiben 28 Tacte, dann werden 8 Tacte ausgelassen und folgender Tact dafür eingeschoben:



Die sonst eintönige Begleitung des Sprechrecitativs nimmt vor der »geheimen Gesandtin« folgenden die Unverschämtheit des Bewerbers charakterisirenden Anlauf:

Andante.

Doch Figaro ist nicht der Mann, sein Spiel verloren zu geben, wäre es auch gegen den Grafen. Se vuol ballare, signor contino, il chitarrino le suonerò, wörtlich: wenn Sie tanzen wollen, Herr Gräflein, so werde ich Ihnen das Zitherchen (Guitarre) dazu spielen.

3. Cavatina.

Daher die Nachahmung der Guitarre durch das Pizzicato der Streicher, denen nur zwei Hörner einige Beherztheit verleihen:

Allegretto.

FIG. Will der Herr Graf ein Tänz-chen nun wa-gen

Wenn er nun fünfmal: »ich will« sagt, während die Musik mit Accenten und einem allmählich höheren Tonleiterlauf immer mehr zum Entschlusse drängt, und er dann plötzlich: »ganz leise, leise, leise ....« flüstert und uns schliesslich entdeckt: »nach meiner Weise von dem Geheimniss den Schleier zieh'n«, so heisst das: »mit

Gewalt kann ich dich nicht zur Vernunft bringen, also sei's durch List und Verstellung.«

Man bemerke den feinen Umschwung von der Gewalt zur List, den die Musik vollführt:



Und nun (im Mittelsatz) erwacht ganz der alte Barbier von Sevilla, der fintenkundige, nie verlegene Allerweltsmann in ihm:



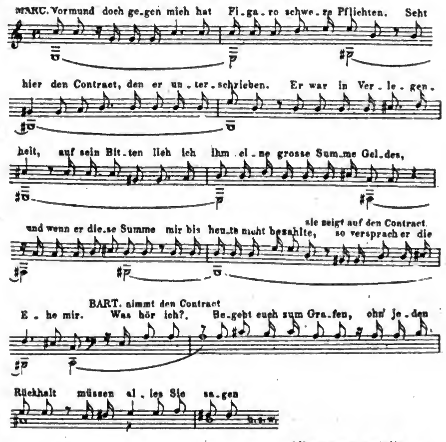
.... »werd' ich zerstören kühn jeden Plan.«

II. Auftritt. Rec.

Während er davoneilt, kommen Doctor Bartolo und Marcelline, die in des Grafen Diensten steht. In ihrer Hand hält sie einen Kontract, durch welchen Figaro verpflichtet ist — wie wir später erfahren —, entweder ihr eine bestimmte Summe zu zahlen, oder sie zu heirathen. Bartolo, der es dem Figaro immer noch nicht verzeihen kann, dass er ihm die Rosine entführt, um sie in des Grafen Almaviva Arme zu geleiten, will durch Geltendmachung dieses Kontractes die Hochzeit Figaros mit der Susanne verhindern und sich gleichzeitig gewisser Verpflichtungen gegen Marcelline entledigen.

In diesem Recitativ wird der Geldsumme garnicht Erwähnung gethan, dagegen ein etwas verworrener Plan angedeutet, der später nicht verfolgt wird und überflüssig ist: Marcelline: »Man muss zuerst Susanna erschrecken, man muss mit Schlauheit sie bewegen, den Grafen abzuweisen«, was bei Susannens Abneigung gegen den Grafen garnicht erst erforderlich ist. Da ohnehin Baumarchais' Lustspiel jetzt nicht mehr auf dem Repertoire steht und die heutigen Besucher der Oper nicht mit ihrer Kenntniss dieses Lustspiels das lockere Intriguengewebe der Oper ausfüllen können, so handelt es sich für die heutigen Theateraufführungen darum, die Handlung von allen nicht schlechterdings erforderlichen Zuthaten zu befreien und

die Hauptsache, wo es nöthig ist, zu klären. Um dies zu erreichen, ist statt der obigen Stelle im Text auf den **Inhalt** des Kontracts Bezug zu nehmen. Ferner scheint es erforderlich, dass der Zuschauer wahrnimmt, wie Marcelline und Bartolo den Grafen mit ihrer Klage gegen Figaro behelligen. Desswegen mag Bartolo während seiner Rache-Arie, in welcher Marcelline doch wie auf einem verlorenen Posten steht, diese zum Grafen schicken. Gleich nach der Arie kehrt sie zurück und bescheidet ihn vor den Grafen. Sie selber hört Susannen kommen; es folgt dann das Eifersuchtsduett mit ihr. Das Recitativ des III. Auftritts lautet also vom 7. Tacte an:



Die Arie, in welcher Bartolo im Vorgefühl des Triumphes über Figaro schwelgt:

Allegro con spirito.

BART. Sü - sse Ra - che

4. Arie.

ist vom Sänger durchaus ernst zu nehmen; ihre komische

Wirkung, welcher von der Musik höchstens an der zungengeläufigen Stelle:



Vorschub geleistet wird, beruht erstens darin, dass der bejahrte Liebhaber es ist, der Rache nehmen will, zweitens in der dem schlauen Figaro gegenüber zu stark hervorgekehrten Siegesgewissheit, welche die nicht zu verkennende, leitende Gestalterin der Musik bildet und zu deren Zeichnung der Komponist Hörner, Trompeten, Pauken neben Flöten, Oboen und Fagotten zu Hülfe nimmt. Die Komik ist also eine versteckte, mittelbare, durch das Raisonnement des Zuschauers zu Stande kommende, die allerdings durch die scharf zeichnende Musik kräftig unterstützt wird. Ein absichtliches Karikiren dieses Charakters hiesse seiner feinen Anlage die Spitze abbrechen.

IV. Auftritt. Rec.

Nach unserer Einrichtung kommt jetzt Marcelline zurück und sagt (nur der Text in den zwei ersten Tacten wird verändert):



Susanne mit Band, Haube und Damenkleid erscheint und wird von Marcellinen »geschnitten«. Unter Sticheleien wollen Beide aus der Thüre, Jede will überhöflich der Andern den Vortritt einräumen. Dies äusserliche Höflichthun, das innerliche Schäumen, das bei Susannen natürlich von einem überlegenen Humor beherrscht sein darf und nur bei Marcellinen zumal dann ungeschminkt zum Ausdruck kommt, wenn Susanne ihr die Last ihrer Jahre

vorhält (in der üblichen Übersetzung ist diese wichtige Textstelle ganz verkehrt worden), bildet den Inhalt des glatten, zierlichen Duettinos, das sich nur in den sich überschreitenden Einsätzen:

5. Duettino.

Allegro.
SUS. Ich weiss schon zu le_ben
MARC. Ich weiss schon zu leben, weiss schon zu le_ben

etwas zänkisch anlässt, und nur bei dem:



der Marcelline ein wenig herauspoltert. Endlich räumt Marcelline ingrimmig das Feld. Kaum ist sie fort, so schlüpft der in das ganze weibliche Geschlecht verliebte Page Cherubin in ihr Zimmer. Der Graf hat ihn im zärtlichen Beieinander mit Barbarina, der Tochter des Gärtners Antonio, ertappt und will ihn davonjagen. Jetzt soll Susanne bei der Gräfin, seiner »schönen Frau Pathe«, für ihn bitten, auf dass sie ihren Gemahl zur Zurücknahme des strengen Befehls vermöge. Der Gräfin Kleider fesseln seine Blicke, das Band nimmt er, ohne viel zu fragen, an sich, er schenkt Susannen eine Canzone seiner Komposition dafür: »lies sie deiner Herrin vor, lies sie dir selber vor, lies sie Barbarina, Marcellina vor, lass alle Frau'n im Schlosse sie hören.« Und als Susanna mitleidig ausruft: »Mein armer Cherubin, Sie sind von Sinnen«, da schildert er in der unvergleichlichen Arie: »Neue Freuden, neue Schmerzen« dies Drängen, Toben, Rasen, Schmachten, Bangen, diese Pein und Lust der aufknospenden Liebe.

V. Auftritt.
Rec.

6. Arie.

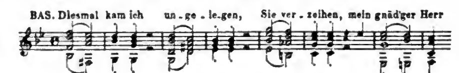
Mit Recht ist vielfach auf die zauberhafte Wirkung der seit der Ouverture jetzt erst wiedereintretenden Klarinetten hingewiesen worden.

Da tritt der Graf ein und unterhält Susannen, indess der bewegliche Cherubin schnell hinter einen Sessel schlüpft, von seiner Liebe, seinen Belohnungen ihrer Liebe, als man Basilios Stimme vernimmt. Er sucht den

VI. Auftritt.
Rec.

VII. Auftritt. Grafen und tritt ins Zimmer. Jetzt beginnt ein tolles Versteckspiel. Der Graf stellt sich hinter, Cherubin setzt sich auf den Sessel und verbirgt sich nicht ohne Behagen unter dem Kleid der Gräfin, das Susanne auf den Sessel gelegt. Basilio thut sogleich das, was er stets thut, wenn er mit Susannen allein ist, er wirbt für des Grafen Liebe. Er kommt mit Gründen: er sah Cherubin bei Susannens Zimmer umherschleichen, er warnt, nicht dem Pagen den Vorzug vor dem mächtigen Gebieter zu geben, doch er sah auch, wie der Knabe bei Tische die Gräfin mit den Blicken verschlang, ja er weiss sogar, dass »Cherubin d'amore« eine Canzonette verfasst hat, wahrscheinlich für die Gräfin. Auf Susannens Vorwurf, dass er »schändliche Lügen« verbreite, erwidert er achselzuckend: »dem, was Alle sagen, setz' ich auch nicht ein Wort zu«, und jetzt tritt der Graf, erregt, obschon mit vornehmer Selbstbeherrschung, hinter dem Sessel hervor, um an Basilio die offene Frage zu richten, was denn Alle sagen.

7. Terzett. Er befiehlt dem geschwätzigen Musikmeister, augenblicklich den jungen Bösewicht fortzujagen. Mit gleisnerischer Unterwürfigkeit, der man boshafte Freude recht wohl anmerkt, sucht sich Basilio zu entschuldigen:



indess Susanne in tödtlicher Angst sich kaum aufrecht hält und von den beiden Biedermännern in einer Weise gestützt wird.



dass sie, als sie bei Basilios Vorschlag, für sie den verhängnissvollen Sessel herbeizuholen, wieder zu sich kommt, entrüstet ausruft: »Wie, was seh' ich? welche Kühnheit! lasst mich los!« Noch einmal betheuert Basilio (auf das vorige Motiv): »Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn!« Doch der Graf will nichts von Gnade gegen den unnützen Schelm wissen; er erzählt, wie er ihn noch gestern bei Barbarina ertappt:



Um den Vorgang ganz anschaulich zu machen, zeigt er an dem Kleide der Gräfin, unter dem sich Cherubin verbirgt, wie er den Teppich von Barbarinas Tische gezogen und den Pagen erblickt, wobei er in Basilios obiges Motiv geräth, gleichsam um dessen Anklage zu bekräftigen; er ist fast sprachlos, als er auch hier ihn unter dem Kleide entdeckt. Susanne fühlt sich aufs Ärgste blosgestellt und hat kein Wort der Erwiderung für Basilio, der höhnend und mit unterdrücktem Lachen wieder auf das gleiche jetzt mit drastischer Komik wirkende Motiv die Worte wiederholt: »Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn!«

Rec.

Endlich kommt Susanne wieder so weit zu sich, um dem Grafen die Anwesenheit des Pagen zu erklären. Dieser ist nicht sehr erbaut von der Wahrnehmung, dass Cherubin seine Zärtlichkeiten zu Susannen belauscht, obschon dieser, noch immer im Sessel kauernd, versichert: »Ich gab mir alle Mühe, nichts zu hören!« Während er ihn entrüstet vom Sessel zerrt, kommt Figaro mit Bauern und Bäuerinnen.

VIII. Auftritt.

In B. & H's Übersetzung ist hier und im Folgenden der dem Pagen vom Grafen beigelegten Ehrentitel: picciol serpente durch »kleine Schlange« wiedergegeben, was in Bezug auf das männliche Geschlecht, dem der Page nach dem Urtheil des Zuschauers angehören soll, durchaus ungebräuchlich ist.


7 *

S. Chor.

Der Chor singt dem Grafen ein Huldigungslied, in dem zum grossen Ergötzen Basilios und zu einiger Verlegenheit des Grafen die Worte vorkommen: »Er schützt die Unschuld, ehret die Tugend.« Figaros Absicht ist, durch diesen Aufzug den Grafen zur schleunigen Gestattung seiner Hochzeit geneigt zu machen. Der Graf hingegen will erst ein Zeichen der Liebe von Susannen empfangen, bevor er seine Einwilligung ertheilt. Er hofft, was er durch Basilio, durch seine Versprechungen nicht erreicht, nunmehr durch den zu erwartenden Einspruch Marcellinens gegen die Heirath des Figaro zu erlangen. Ernstlich denkt er nicht daran, Marcellinen an Figaro zu ketten. Ist aber dieser durch Marcellinen bedroht, so hofft er von Susannen Zugeständnisse zu erlangen, deren Preis dann seine Genehmigung zur Hochzeit mit Figaro sein würde. Desswegen schützt er jetzt, um die Hochzeit noch aufzuschieben, zu Figaros grossem Verdrusse noch die pomphaften Vorbereitungen vor, die er zu einer würdigen Feier treffen wolle.

Rec.

In diesem Recitativ spielt wieder das Herrenrecht eine hervorragende Rolle. Folgendes ist die von uns befürwortete Einrichtung:

GRAF. Was soll denn diese Sce-ne FIG. Zu unserm Hochzeitfest ist al-les vor-be-
rei-tet, jetzt bleibt nur ü-brig, dass Sie das lie-be Mäd-chen, mei-ne
theu-re Braut, mit die-sem Schleier, mit der Un-schuld Sinnbild fest-lich
schmücken. GRAF (für sich) Er hat gros-se Ei-le! (zu Fig.) Gern will ich ihr den

Schlei-er rei-chen, nur kurzen Auf-schub verlang' ich. Mit

Es folgen die 4 letzten Tacte des Recitativs.

Um den Cherubin, dessen Schwatzhaftigkeit gegen die Gräfin er fürchtet, auf schickliche Art loszuwerden, ernennt er ihn zum Officier (offiziale; Hauptmann bei B. & H. ist nach unserm Sprachgebrauch zu hoch gegriffen) in seinem Regimente, unter der Bedingung sofortiger Abreise. In Figaros Kopf entspinnt sich sofort ein neuer Plan, um den Grafen von seiner Neigung zu Susannen zu kuriren: vor allen Dingen soll der Page seine Abreise verzögern. Eine humoristische Einweihung des Pagen durch Figaro in die Geheimnisse des Kriegshandwerkes, das er gegen die besonders anschaulich geschilderten zärtlichen Tändeleien:

9. Arie.



zu vertauschen im Begriffe steht, giebt zu einem wirksamen Actschluss in der bekannten marschartigen Arie Anlass:



Eine anders geartete, weit vertieftere Gefühlswelt ist es, in welche uns der zweite Aufzug versetzt.

II. Aufzug, I. Auftritt.

In einer weihevollen Cavatine von grösster Schönheit fleht die Gräfin zum Gott der Liebe, ihr des Gatten Herz wiederzuschenken oder sie vom Leben zu befreien:

10. Cavatine.



Die Hörner, Fagotte und Klarinetten vermischen ihre weichsten und innigsten Töne mit denen der Streichinstrumente. Für die schmerzliche Färbung tritt das Fagott ein an der Stelle: »schenk Erbarmen meiner Noth, gieb mir mei-nen Gat-ten wie-der

p Fag.

Das vergangne Glück, die Hoffnung auf seine Wiederkehr, leuchtet in dem Schluss der Einleitung auf, der am Ende wiederholt wird:



II. Auftritt.
Rec.

Susanne bestätigt der Gräfin die Nachstellungen des Grafen gegen ihre Ehre.

Die Gräfin: »Ach! er liebt mich nicht mehr«. Susanne: »Und ist doch eifersüchtig auf Sie«. Die Gräfin: »Wie alle Männer jetzt einmal sind! aus Grundsatz sind sie treulos, aus geistvoller Laune und dann aus Hochmuth noch gar eifersüchtig«. Diese Stelle ist bei B. & H. durch ein augenscheinliches Versehen des Übersetzers falsch wiedergegeben. Das Original lautet: per sistema infedeli, per genio capricciosi, e per orgoglio poi tutti generosi. Es ist übersetzt, als wenn dastände capriccioso; es muss also heissen: aus Grundsatz sind sie treulos, aus Neigung (oder von Gemüth, genio) launenhaft u. s. w.

Trällernd (mit dem Schluss des Presto aus seiner Cavatine No. 3) kommt Figaro hereingesprungen; auf ihn, den einstigen Erretter aus Bartolos Banden, richtet sich auch jetzt noch die Hoffnung der Gräfin.

Hier ist wieder ein Sprung nothwendig. Nach dem $^2/_4$ Tact schiebe man diese 3 Tacte ein:



Graf hat be-schlossen, mich

Hieran schliesst sich der 16. Tact des C nach dem $^2/_4$ Tact.

Nicht mit Unrecht; denn Figaro hat bereits dem Grafen durch Basilio ein Briefchen zustecken lassen, das ihn von einem erdichteten Stelldichein der Gräfin und eines ihrer Freunde zur Zeit des Hochzeitsballes in Kenntniss setzt. Auch betreffs der Susanne soll er sich dadurch dem Ziele seiner Wünsche nahe wähnen, dass Susanne ihn am Abend in den Garten bestellt, wo freilich der verkleidete Cherubin ihre Stelle einnehmen soll. So einerseits von Eifersucht, andrerseits von rosigster Hoffnung erfüllt, wird er jeden Einspruch gegen die Hochzeit fallen lassen; und hat später seine Gattin ihn im Garten auf verbotenen Wegen überrascht, so wird er voraussichtlich reuevoll in ihre Arme zurückkehren. Unter lustigem Singen (»Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen« u. s. w.) eilt Figaro von dannen, um den Cherubin zu senden, damit dieser in ein Frauenkleid gesteckt werde.

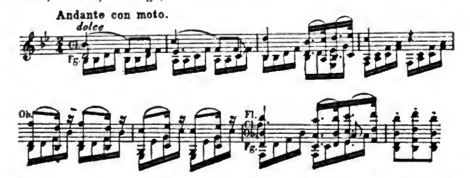
III. Auftritt.

Zur Gräfin blickt in scheuer Verehrung ein halberwachsenes Bürschchen auf, den Kopf voll heisser Empfindungen, mit einer leichten Entzündbarkeit für alles Schöne, die Frauen, die Kunst. Der Kecke, nie Verlegene, vor ihr beugt er die Knie; nicht er selber wagt es, ihr das Lied, das ihr gewidmet ist, zu überbringen, sie um Fürsprache bei ihrem Gatten zu bitten, er thut es durch Susannen. Seinem Gesange lauscht die Gräfin mit nicht verhohlener Freude, auf seiner anmuthigen Erscheinung ruhen ihre bekümmerten Blicke mit Wohlgefallen. Dem stolzen, vornehmen Grafen droht ein Knabe gefährlich zu werden; aber dieser Knabe ist mit dem ganzen Zauber aufkeimender Männlichkeit ausgestattet, und das entschuldigt die Gräfin, wenn sie einer Entschuldigung bedarf. Wäre Cherubin ein Mann, so würde jeder Beginn

einer Zuneigung durch das Pflichtgefühl der Gräfin sofort erstickt worden sein.

11. Canzone.

Wie die Liebe in der Menschenbrust eine ganze Welt von Empfindungen entstehen lässt, so tönt uns aus der Canzone des Pagen, die er mit Susannens Guitarrenbegleitung (Pizzicato in den Streichinstr.) auf Geheiss der Gräfin vorträgt, eine überaus anmuthende Fülle zarter Klangfarben entgegen, die namentlich den Holzblasinstr. entlockt werden (1 Fl., 1 Ob., 1 Kl., 1 Fag.):



Im Übrigen ist das Stück Vollendung von der ersten bis zur letzten Note. Wie Mozart aus e i n e m *Guss zu schaffen wusste, zeigt der elegische Mittelsatz, der, so rührend er klingt, doch die schlichte Empfindungsweise des Liedes um keines Haares Breite verlässt:*

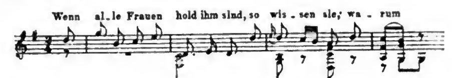


Rec.

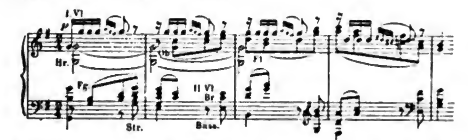
Da Susanne mit Cherubin »gleicher Grösse« ist, so holt sie aus dem Kabinet einige ihrer Kleidungsstücke, indess Cherubin seinen Mantel ablegt. Unter seinen Papieren bemerkt die Gräfin sein Officierspatent, das so schnell angefertigt ist, dass ihm sogar noch das Siegel fehlt (ein Umstand, der wegen seiner Erwähnung im Finale von den Darstellern sehr hervorgehoben werden muss). Um vor Überraschungen sicher zu sein, verschliesst Susanne die Thüre.

12. Arie.

Die Scene des Umkleidens giebt Susannen Anlass, den Schelm, der nur für die Gräfin Augen hat, zu hofmeistern und ihn in der Kunst des weiblichen Benehmens zu unterweisen: »den Kopf mehr in die Höhe, dafür die Augen senken; die Arme in der Mitte (eigentlich die Hände unter die Brust, le mani sotto il petto, also müsste es zum wenigsten: die Hände in der Mitte heissen), nun lasst uns seh'n die Schritte ...« und auf ein vorher schon zweimal verwandtes, überaus liebenswürdiges Motiv den Erfahrungssatz auszusprechen:



Die ganze Arie ist verbindliches Schmeicheln. Man braucht weder eine grosse Deutungsgabe noch Deutungssucht zu besitzen, um doch in den Tacten:



den fürwitzigen Cherubin (in den Sechzehnteln) von der zur Verständigkeit mahnenden Susanne (in den gebundenen Achteln) zu unterscheiden.

An vielen Bühnen wird dem Cherubin während der Arie ausser der vorgeschriebenen Haube auch sogleich das Kleid angemessen, wodurch das folgende durchaus nicht zu kürzende Recitativ theilweise überflüssig wird. Grade das Herbeiholen des Kleides entfernt die Susanne aus dem Zimmer und giebt dem Cherubin und der Gräfin Anlass, einander hinlänglich in die Augen zu blicken, um durch die plötzliche Ankunft des Grafen aufs Äusserste bestürzt zu werden.

Rec. Doch Cherubins Nähe ist auf Susannen nicht ganz ohne Einwirkung geblieben, und als sie ihm die Ärmel in die Höhe streift, bewundert sie mit etwas verrätherischer Wärme die Weisse seines Arms. Derselbe ist verwundet, die Wunde mit dem Band der Gräfin verbunden, das der Page am Morgen geraubt hat (I. Aufz. V. Auftr.). Die Gräfin lässt durch Susanne Taffet für die Wunde holen, beide bleiben allein, sie will das Band nicht missen, und lässt es ihm doch; er wird beherzter, der Gedanke an seinen Abschied treibt ihm die Thränen in die Augen, die Gräfin bemerkt diese Thränen und ermahnt ihn, wie alle Frauen in

IV. Auftritt. solcher Lage, vernünftig zu sein, da pocht es an die Thür, man vernimmt des Grafen Stimme, der Page schlüpft ins Ka-

V. Auftritt. binet, das die Gräfin verschliesst, jetzt öffnet sie ihrem Gatten.

Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass die Anwandlung der Gräfin für Cherubin fast an Zärtlichkeit streifen darf, damit ihre Verlegenheit im nächsten Auftritt erklärlich wird.

Der Graf ist nicht, wie er sagte, zur Jagd gegangen, der Brief Figaros von dem Stelldichein der Gräfin hat ihn unruhig gemacht und ihre gar nicht zu verbergende Verlegenheit scheint den Inhalt des Briefes zu bestätigen; er zeigt ihr diesen Brief, als aus dem verschlossenen Kabinet ein Poltern — Cherubin, der einen Stuhl umwirft — hörbar wird. Die Gräfin erwidert auf sein erregtes Fragen, Susanne kleide sich dort zur Hochzeit an, und gewinnt endlich so viel Fassung, um ihm auf seine Bemerkung, warum sie Susannens wegen so verwirrt sei, mit der Anspielung zu dienen, dass er hierzu wohl eher Anlass habe, als sie.

VI. Auftritt. 13. Terzett. Eine peinliche Familienscene wird durch die Gegenwart der Susanne, die aus ihrem Zimmer kommt und unbemerkt in den Alcoven schlüpft, wo sie den Auftritt mit Angst und Mitleid für die Gräfin verfolgt, sowie durch die Mässigung des allezeit vornehmen Grafen und durch

den Ernst der Musik zu einem ergreifenden Tonstück ausgestaltet. Der Graf will, dass Susanne herauskomme, und als die Gräfin ihm vorhält, dass die Ehrbarkeit (der Anstand, nicht die Ehre, wie gewöhnlich gesungen wird) das verbiete (weil sie beim Ankleiden sei), will er wenigstens ihre Stimme hören; darüber ereifert sich die Gräfin so sehr, dass ihr Gatte ihr Besonnenheit anempfiehlt: »des lauten Streites Ärgerniss, es mag vermieden sein.«

Diese Wendung des Grafen ist ausserordentlich fein durch eine Ausweichung nach As-dur und eine plötzliche Beruhigung der Musik ausgedrückt:



Rec.

Zuerst will der Graf, der immer erregter wird, Leute rufen, um das Zimmer zu öffnen, auf einen Einwurf der Gräfin geht er dann selbst, mit ihr am Arm, ab, um Handwerkszeug zu holen.

14. Duettino.

Sofort eilt Susanne an die Thür des Kabinets, auf ihren Zuruf erscheint der Page, ihm bleibt nur der Weg durchs Fenster; um »sie« zu retten, würde er ins Feuer springen, wie vielmehr nicht in den Garten hinab.

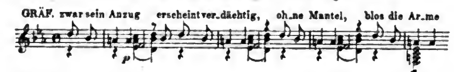
Dies heimliche, reizende, trippelnde Stückchen, das nur von Streichinstrumenten (in der Regel mit Dämpfern) ausgeführt wird:



erfordert ein sehr lebhaftes Zeitmaass, das doch nicht so lebhaft sein darf, dass man nicht deutlich jedes Wort verstände.

Rec.
VIII. Auftritt.
15. Finale.
Allegro.

Jetzt geht Susanne triumphirend ins Kabinet. Doch die mit dem Gemahl zurückkehrende Gräfin, die ihn zum Äussersten entschlossen sieht, gesteht, der Page sei darin, noch mehr, er sei in verdächtigem Anzuge:



Der Graf schäumt und heisst die Entschuldigende schweigen:



Bebend überreicht sie ihm den Schlüssel. **Gräfin**: Ich bin schuldlos! **Graf**: Das wird sich zeigen!

Da die Situation hier keinen Stillstand erträgt, ist es nur angemessen, wenn der Graf, indem er triumphirend den Schlüssel in der Hand hält, nur einmal die Worte: »Ja, er sterbe« singt, es fallen also 17 Tacte fort (der Sprung geht vom 4. Tacte ab nach den Worten: »Das wird sich zeigen!« S. 142, 12. Tact bis S. 143, 12. Tact bleiben weg).

IX. Auftritt.
Molto. Andante.

Der Graf zieht den Degen und öffnet das Kabinet, aus dem — Susanne hervorkommt. Das verdutzte Staunen des Grafen und der Gräfin kann nicht besser als im Molto Andante ausgedrückt werden:



Es dauert einige Zeit, ehe sie die Sprache wiederfinden und ehe

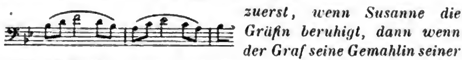
Allegro.

auch die Musik wieder in Fluss kommt:

Nachdem der misstrauische Graf sich

durch den Augenschein davon überzeugt, dass sonst Niemand im Kabinet sei, und Susanne während dieser Zeit die Gräfin schnell von der Flucht des Pagen unterrichtet hat, beginnt er reumüthig Verzeihung zu erflehen, welche von der Gräfin nach längerem Widerstreben, und nachdem sie Alles auf Verstellung, um den Grafen zu erproben, zurückgeführt, auch den Streich des Figaro mit dem Brief eingestanden hat, gewährt wird.

Es mag hier und an anderen Stellen befremden, dass Mozart für verschiedene Personen und Worte sich des gleichen Motivs bedient. So erklingen die Tacte:



zuerst, wenn Susanne die Gräfin beruhigt, dann wenn der Graf seine Gemahlin seiner Liebe versichert, wenn Susanne bei der Gräfin Fürbitte für den Grafen einlegt, dann angemessen verarbeitet und ernsthafter gestaltet bei dem Vorwurf der Gräfin: »Du liebtest mich ehemals, jetzt



sogar bei der erdichteten Auskunft der Gräfin, alles sei nur Verstellung gewesen, ferner bei des Grafen Bitte, endlich Friede zu machen, bei dem Nachgeben der Gräfin, bei dem wiederhergestellten Einverständnisse. · Es ist aber zu bedenken, dass allen diesen verschiedenen Momenten der Wunsch nach Aussöhnung als einheitliche Triebfeder zu Grunde liegt. Nur indem Mozart für diese Empfindung ein einziges Leitmotiv benutzte, konnte er die Einheitlichkeit der musikalischen Form wahren. Das, was wir an Eindringlichkeit und Ausgeprägtheit des Ausdrucks verlieren, gewinnen wir dafür an Formschönheit.

X. Auftritt. Allegro con spirito.

Das Spiel scheint für die Gräfin gewonnen, als mit Figaros Erscheinen sich der Horizont aufs Neue für sie verdüstert. Schon hat er die Hochzeitsschaaren ver-

sammelt und gedenkt den Grafen, wie geplant, zur schnellen Einwilligung der Hochzeit zu bewegen.

Es ist bezeichnend, dass Mozart nicht genug Wortklauber war, um bei den Worten »beim Schall der Trompeten« nicht gleich die Trompeten zu Hilfe zu nehmen, sondern sich mit dem bezeichnenden Schleifer: begnügte.

Andante.

Der Graf zeigt ihm, um sich über die Aussagen der Gräfin und der Susanne zu vergewissern, den Brief; Figaro, der nichts von dem Vorgegangenen weiss, und der die Gräfin durch ein Geständniss blosszustellen fürchtet, leugnet jede Kenntniss, und als der Graf auf seine verlegene Miene deutet, sagt er mit Galgenhumor:

Nun so lü-gen mei-ne Mienen

Der Graf aber, der nicht einmal auf ein offenes Geständniss seines Dieners trifft, ruft in grosser Verstimmung schon nach Marcellinen,

XI. Auftritt.
Allegro molto.

als ein neuer Zwischenfall der Partei der Gräfin den gewonnenen Vorsprung vollends raubt. Der Page hat bei seinem Sprung einen Nelkenstock zertrümmert. Mit diesem Corpus delicti in der Hand erscheint der halbbetrunkene Gärtner Antonio, der zum Unglück den Anstifter des Schadens hat aus dem Fenster springen und davonlaufen sehen. Da nimmt Figaro die Schuld auf sich, er behauptet, Susannen gesucht zu haben und durch des Grafen Zurückkunft erschreckt worden zu sein: »ich dacht' an das Briefchen (dessen Urheberschaft er jetzt ebenfalls bekennt), sprang hinaus voller Furcht und Schrecken

Andante.

Andante.

FIG. und verrenkt' ei-ne Seh-ne am Bein

Die Wirkung dieser Ausflucht, die den Grafen als den

Spielball seines Dieners erscheinen lässt und sich bei ihm in verstecktem Unmuth, bei den Andern in beklommenem Zweifel äussert, verändert auch das hastige Allegro molto plötzlich in ein stockendes Andante, das auch während der folgenden Verhandlung mit Recht beibehalten wird.

Antonio muss halb angetrunken sein, damit Figaro wenigstens einen Schein des Rechts auf seiner Seite hat, wenn er die Behauptung des Gärtners, der Schuldige sei der Page gewesen, Lügen strafen will. Auch passt dieser Zustand vollkommen mit der derben Redeweise Antonios, durch dessen ganzes Auftreten ein als Gegensatz sehr erwünschter grobkomischer Zug in das Finale kommt. Hieraus geht auch die Nothwendigkeit hervor, die Rolle des Antonio in geeigneter Weise zu besetzen.

Beim Abgehen giebt der Gärtner dem Figaro die Papiere zurück, die der kühne Springer hat fallen lassen. Der Graf fängt dieselben ab: das Patent des Pagen ist darunter. Aus der äusserst heikeln Klemme, in die Figaro unversehens wieder gerathen ist, rettet er sich, indem er auf die Einflüsterungen der Gräfin an Susanne und dieser an ihn vorgiebt, der Page habe ihm das Patent übergeben, damit noch das fehlende Siegel hinzugefügt werde. Der Graf, dem der Fang wieder entwischt, zerreist in verhaltener Wuth das Blatt: »dieser Schelm macht mich toll, macht mich rasend!« Doch das Gewitter ist einmal im Anziehen und bricht vollends über Figaro herein.

XII. Auftritt.
Allegro assai.

Die ganze folgende Schlussscene wird meist durch Übereilung und durch zu starkes Spiel des Orchesters unverständlich, wo sie doch alles Bishergehende an Wichtigkeit überragt.

Die ersehnte Marcelline trifft mit Bartolo und Basilio ein, den Kontract mit Figaros Unterschrift in der Hand, Bartolo erscheint als »Beistand bei so gerechter Sache«, Basilio als Zeuge.

Von dem italienischen Original: »Jo com' uom al mondo cognito, vengo qui per testimonio dell promesso matrimonio

con prestanza di danaro«, ich als (Ehren-) Mann der Welt bekannt, erscheine hier, um das Eheversprechen nebst dem Entleihen von Geld zu bezeugen« enthält die Übersetzung nur eine sehr allgemein gehaltene Umschreibung.

Der Graf bescheidet die sich gegen einander immer mehr ereifernden Parteien, der Kontract solle (vom Gericht) durchgesehen werden.

Er muss den Kontract an sich nehmen und zum Schluss mit den Übrigen davongehen, um das Gericht in Anspruch zu nehmen.

Dieser Schlusssatz zeigt uns den Meister der Formbeherrschung, des Aufbaues, der orchestralen und vokalen Mittel. Um dem Triumphgeschrei der Gegenpartei die nöthigen Accente zu verleihen, ergänzen Trompeten und Pauken das nunmehr vollständige Orchester (nur Posaunen kommen in der ganzen Oper nicht vor):

Allegro assai.

Tromp.

Die Singstimmen sind fast durchgehends in zwei Gruppen getheilt, von denen die eine sich aus Susanne, der Gräfin, Figaro, die andere aus Marcelline, Basilio, Bartolo, dem Grafen zusammensetzt. Alle Augenblicke muss der Graf die Streitenden beschwichtigen:



Più Allegro.
Prestissimo.

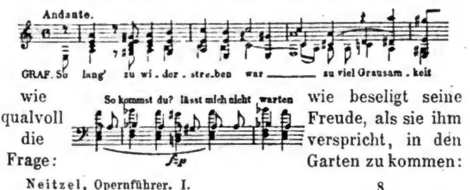
Immer ärger wird die Verlegenheit der einen, immer offener bricht die Freude der Andern hervor, die sich nicht scheuen, sogar den Göttern zu danken, indess Susanne sich zur Wortführerin der Angst der Andern macht:



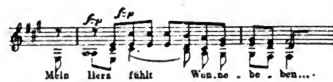
III. Aufzug, I. Auftritt Rec.

Der Graf geht in dem für die Hochzeitsfeier, jedenfalls ohne sein Zuthun, geschmückten Saal auf und ab. Er überdenkt das, was er gesehen und gehört. Doch an der Treue der Gräfin zu zweifeln, das bringt er doch nicht übers Herz, und das ist hübsch von ihm; denn es ist einer der wenigen Züge, die ihn beim Zuschauer entschuldigen, ihn demselben »sympathisch« machen. Im Hintergrunde werden die Gräfin und Susanne sichtbar. Jetzt nimmt die Gräfin selber die Fäden der Intrigue in die Hand. Der Graf soll bewogen werden, Marcellinens Sache fallen zu lassen. Das wird nur möglich sein, wenn Susanne seinen verliebten Absichten scheinbar entgegen kommt. Darum soll sie ein Stelldichein im Garten mit ihm verabreden, wovon sie jedoch dem Figaro nichts sagen soll. An Susannens Stelle würde dann die Gräfin selbst in den Garten gehen, versteht sich verkleidet. Der Graf wird glauben, Susannen vor sich zu haben, er wird sie zum Gegenstande seiner Zärtlichkeit machen, und nachher, wenn sie sich zu erkennen gegeben hat, das Unrecht, das er an seiner liebenswürdigen Gattin begangen, bereuen. Nachdem dieser Plan in kurzen Andeutungen besprochen ist, kommt Susanne zum Grafen in den Vordergrund. Ein zärtlicher Blick von ihr genügt, um ihn glauben zu machen, dass er das, was er heftig wünscht, auch bald erreichen wird. Zum ersten Male weht durch seine Galanterie ein leidenschaftlicherer Hauch. Wie schmachtend klingt der Anfang des Duetts:

II. Auftritt. 16. Duettino.



wie qualvoll die Frage: … wie beseligt seine Freude, als sie ihm verspricht, in den Garten zu kommen:



wie erzittert er, wenn Susanne in Verwirrung oder Koketterie ihr Ja plötzlich in ein Nein verwandelt.

Rec.

Jetzt erst findet der Graf Musse, um Susannen nach ihrer plötzlichen Sinnesumkehr zu befragen. Sie bleibt ihm die Antwort nicht schuldig: heute Morgen war sie spröde, weil der Page im Zimmer war; den Basilio wies sie ab, weil sie keinen Unterhändler wollte. Der Graf glaubt ihr, doch genügt ein Hauch, um ihn sogleich dem Zweifel wiederzugeben. Als Susanne hinausgeht, begegnet ihr Figaro; sie sagt ihm: »ohne Advokaten ist der Process schon gewonnen!« was sich auf ihren »Process«, ihren Plan, des Grafen Nachstellungen zu entrinnen, bezieht und natürlich auch den Doppelsinn in sich schliesst, dass mit der Fügsamkeit des Grafen auch Marcellinens Einspruch hinfällig, das gerichtliche Verfahren also zu ihren Gunsten entschieden werden wird. Der Graf, der die Worte Susannens: »der Process schon gewonnen!« hört und ihren Sinn richtig erfasst, ist über Susannens Offenherzigkeit gegen Figaro erstaunt und merkt, dass beide im Einverständniss gegen ihn sind, dass er das Opfer eines »Fallstricks« werden soll. Er beschliesst, sich zu rächen, den Urtheilsspruch in Marcellinens Angelegenheit zu Figaros Ungunsten zu beeinflussen. »Doch wenn mit Gelde die Alte man gewönne? mit Gelde? mit was für Gelde?«

III. Auftritt.

IV. Auftritt.

Rec.

Diese unklare Stelle wird durch folgenden Text verständlicher werden:





denn er wird sich wohl hüten, wenn die Sachen so stehen, Susannen die versprochene Mitgift auszuzahlen und ihr die Mittel zum Loskauf Figaros an die Hand zu geben.

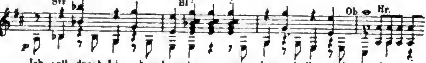
Arie.

Sein ganzer Stolz, seine freilich missverstandene Ehre bäumt sich gegen den Gedanken, dass die, welche ihn verschmäht, ihn in den Armen eines Andern verlachen soll; er labt sich an dem Gedanken der bevorstehenden Rache.

Die Stärke der ihn beherrschenden Empfindung mildert ihre Verwerflichkeit. Die Arie ist die Urgestalt der berühmten und ausgeprägteren Rache-Arien des Pizarro, des Kaspar, des Lysiart. Die Mischung von Rachlust und Rachequal drückt treffend das Seitenthema aus:

GRAF. Wenn ich ——— vor Sehnsucht schmachte

ihn peinigt der Gedanke:



Der Paukentriller auf A gleich darauf vor dem Allegro assai deutet das heraufzuführende Unheil an. Die Zerrissenheit der musikalischen Phrase kennzeichnet den Zustand seines Innern:



V. Auftritt. Rec.

Er will davoneilen, als Marcelline, der Richter, Don Curzio, Figaro und Bartolo auftreten.

Don Curzio könnte eine komische Figur abgeben, wenn er nicht gar zu kurz abgethan würde. Auch sein Stottern hat

kaum Zeit, in Wirksamkeit zu treten. Desswegen empfiehlt es sich, seine Rolle einfach von Basilio singen zu lassen, der das Resultat des Processes berichtet.

Der Urtheilsspruch des soeben entschiedenen Processes lautet in Bezug auf Figaro: Geld oder Heirath! Er fasst trotzdem die Sache ziemlich gleichmüthig auf, erklärt, ohne die Genehmigung seiner adeligen Eltern nicht heirathen zu dürfen. Auf Befragen nach diesen giebt er halb scherzend Auskunft, wie er von Räubern geraubt sei, dass er an seinem Arm ein geheimnissvolles Zeichen habe, als es in Marcellinen plötzlich tagt und sie ihn als ihren und Bartolos Sohn erkennt. Das Glück, ihn wiederzufinden, besiegt auch in Bartolos Herzen allen Groll. Während die Eltern zu des Grafen und Basilios grossem Ärger den Sohn in die Arme schliessen, kommt Susanne mit dem Lösegeld, das ihr wahrscheinlich die Gräfin gegeben. Sie missversteht die Zärtlichkeit Figaros für Marcelline und begegnet seinem Versuch einer Aufklärung mit einer regelrechten Ohrfeige. Als sie endlich belehrt wird, mischt sie ihren Freudengesang in den der Andern.

18. Sextett.

Durch das ganze Sextett geht ein Zug spiessbürgerlichen Frohsinns, der mit Marcellinens Worten:

Allegro moderato.
MARC. Theurer Sohn, o welch Entzücken

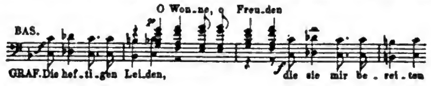
anhebt, sehr getreu von Bartolo weitergesponnen wird:

BART. Nicht mehr kann ich widerstehen
dem Gebot der Vaterpflicht!

und nur durch Susannens freudig erregtes Auftreten:

SUS.
Darf ich bitten, nicht zu eilen

durch ihre Eifersucht, die Ohrfeigenscene, durch den besonders am Schluss scharf gekennzeichneten Ärger des Grafen und Basilios, die in ihren sichersten Erwartungen getäuscht sind



eine Ablenkung erfährt.

Während der Graf und Curzio (Basilio) davongehen, nimmt das Familienidyll dadurch seinen Fortgang, dass Bartolo beschliesst, Marcellinen endlich zu heirathen, und dass Figaro ausser der Börse der Susanne den Schuldschein der Marcelline und eine Mitgift von Bartolo »einsammelt«. Wie fühlen sie sich alle glücklich und zufrieden, »und der Graf?«

VI. Auftritt.
Rec.

Andante crescendo pp
Der Graf mag immer to-ben, ganz nach Be-lie-ben

Andante.

Warum der letzte gemüthliche Auftritt meist fortgelassen wird, ist nicht einzusehen. Der nächste, ein kleines unwichtiges Gespräch zwischen Barbarina und dem Pagen darf dagegen übergangen werden.

VII. Auftritt.
Rec.

In einem ausgeführten (dramatischen) Recitativ entschuldigt die Gräfin, welche Susannens Rückkunft erwartet, den kühnen Schritt, zu dem sie die Kränkungen ihres Gatten zwingen. Sie gedenkt der kurzen Freude ihrer Liebe (Andantino) und giebt der Hoffnung auf deren Wiederkehr Raum (Allegro).

VIII. Auftritt.
Rec. und Arie.

Auch dieser Gesang der Gräfin ist von einer erhabenen Tiefe der Empfindung durchdrungen; Oboe und Fagott, meist als Soloinstrumente behandelt, geben der ohnehin rührenden Musik noch die Färbung verhaltenen Schmerzes und trüber Wehmuth:



Eine charakteristische Zeichnung erfahren die Worte: »Warum, ach, in Schmerz, und

Das Allegro darf ja nicht zu schnell genommen werden, und nicht die geringste Beimischung von Bravour erhalten, dazu ist die Musik viel zu innig und zart; es ist in der Stimmung dem schnellen Satz der Arie der Leonore (1. Aufz., Fidelio) nicht unähnlich.

IX. Auftritt. Rec.

Ein Auftritt des Grafen und des Gärtners Antonio, der ihm Meldung macht, dass der Page noch im Schlosse sei, darf übergangen werden. Vielmehr kommt sogleich Susanna zur Gräfin.

X. Auftritt.

Das Recitativ lautet: Gräfin: Wundergeschichten! Wie nahm es denn der Graf auf? Susanna: Auf seiner Stirne las man nichts als Rachegedanken. Gräfin: Stille, damit wir sicherer noch ihn fangen. Wo ist das Stelldichein u. s. w. Dieser Text passt nicht in die Handlung. Der Graf hat den Antrag der Susanna nicht ungnädig aufgenommen, seine Stimmung ist erst nachher, wie bekannt, umgeschlagen. Ist es ausserdem wohl denkbar, dass Susanna die Gräfin sieht und ihr keine Mittheilung von der erstaunlichen Entdeckung von Figaros Herkunft machen würde? Man wolle nur daran festhalten, dass heute Beaumarchais' Lustspiel nicht mehr gang und gäbe ist und dass die Verständlichkeit der Handlung das unverletzliche Recht des Zuschauers bilden soll. Um diese letzte Bedingung zu erfüllen, schlagen wir folgenden Text zum Recitativ des X. Auftritts vor:







Die Gräfin überredet Susanna, einen zärtlichen Brief an den Grafen zu richten, damit er sicher im Garten erscheine.

20. Duettino.

Das Dictiren der Gräfin, das bestätigende Wiederholen der Susanne, ihr gemeinschaftliches Lesen, das Ablösen der einzelnen Phrasen sind in geistreicher Weise zu dem bekannten heimlich zauberischen »Briefduett« verwandt worden. Die einfache Begleitung, die an die begrenzten Accordfolgen der Guitarre erinnern, klingt überaus zutraulich und lassen Fagott und Oboen, hier als Kündiger der Sehnsucht und der Zärtlichkeit, plastisch hervortreten.

Noch muss Susanne auf der Gräfin Geheiss das Briefchen mit einer Nadel zustecken, »zusiegeln« und auf die andere Seite schreiben: »Schicken sie das Siegel zurück!«

Rec.

Diese wenigen Tacte, die zum Verständniss des Folgenden so überaus wichtig sind, werden unbegreiflicher Weise an vielen Theatern ausgelassen.

Inzwischen nimmt die Hochzeitsfeier Figaros ihren Anfang, Bauermädchen kommen mit Barbarina und dem als Landmädchen verkleideten Cherubin und überreichen der Gräfin während eines Chors von anmuthig ländlichem Charakter Blumensträusse. Der Gräfin fällt der verkleidete Page auf, ihm wird die Ehre zu Theil, ihr seine Blumen überreichen zu dürfen, da schleicht Antonio herbei, hinter ihm der Graf; Antonio nimmt Cherubin

XI. Auftritt.

21. Chor.

Rec.

XII. Auftritt.

die Haube ab und setzt ihm den Officiershut auf, der Page wird erkannt, diesmal freilich, ohne dass die Gräfin in Verlegenheit kommt. Der Graf schäumt, will ihn bestrafen, da erinnert ihn die einfältig unerfahrene Barbarina an das Versprechen seiner Huld, das er ihr gab, wenn er sie zärtlich küsste und an sich drückte, und bittet ihn um des Pagen Begnadigung. Die Reihe, in Verlegenheit

XIII. Auftritt.

zu gerathen, ist jetzt am Grafen. Da kommt Figaro herein und entbietet die Mädchen zum Brautzug. Allen Anspielungen des Grafen und Antonios von seiner kranken, plötzlich wiederhergestellten Sehne, von der verschobenen Abreise des Pagen, von dem Geständniss desselben, dass er es war, der aus dem Fenster sprang, weicht er geschickt

22. Finale. Allegretto.

aus. Mit einer pikanten Marschmusik naht langsam der Zug, der Graf und die Gräfin nehmen in peinlicher Stimmung auf erhöhten Sesseln Platz und müssen anhören, wie zwei Mädchen (nicht der Chor, und ohne Ballett) des Grafen Lob singen: »er schützt eure Ehre, er schont eure Unschuld und sichert auf immer das häusliche Glück!« Dann beginnt der Tanz:

Andante.

Andante.

Derselbe ist, wie Jahn nachweist, auch von Gluck benutzt worden und einem damals in Wien beliebten Fandango, von Mozart in freier Umgestaltung, nachgebildet.

Als Susanna während des Tanzes vor dem Grafen kniet, um, wie in der Partitur steht, den Kranz, richtiger wohl und dem bisherigen Text gemässer, den weissen Schleier sich von ihm ins Haar heften zu lassen, zupft sie ihn am Kleide und überreicht ihm heimlich das Briefchen. Er sticht sich mit der Nadel in den Finger, verliert die Nadel, liest die Bemerkung auf dem Briefe, sucht die Nadel, um sie als Zeichen, dass er zum Stell-

dichein kommen wird, Susannen zurückzusenden, und findet sie wieder, dies alles, ohne dass er sich vom Platze erhebt und unter deutlich merkbarer Aufheiterung seines Gesichtsausdrucks während des Lesens des Briefchens. Diesen ganzen Vorgang, mit Ausnahme des ersten Beginns, hat Figaro gesehen, noch weiss er nicht, auf wen diese Liebesgeschichte, die er daraus erräth, Bezug hat. Jetzt giebt der Graf das Zeichen zur Beendigung des Tanzes, und nachdem er frohen Muths Befehl zur glänzenden Feier der Hochzeit ertheilt hat, nehmen alle den früheren Chor wieder auf und preisen »den gütigen Herrn.«

IV. Aufzug, I. Auftritt. 23. Cavatine.

Es ist Nacht. Der Graf hat Barbarina beauftragt, die bedeutungsvolle Nadel Susannen zurückzubringen. Die Botin hat sie fallen lassen und sucht sie bei Laternenschein.

Die kleine Cavatine, der sie ihren Kummer vertraut (Streichinstr., die Geigen mit Dämpfern) bringt durch ihr Schluchzen:



durch ihre übertriebene Klage:



den Eindruck des Kindlichen, Naiven hervor: zu bewundern ist nur die Einfachheit bei so ausführlicher Stimmungsmalerei der Musik.

II. Auftritt. Rec.

Figaro, der neue Ehemann, kommt mit seiner Mutter Marcelline dazu und erfährt ohne grosse List von der arglosen Kleinen, dass das Briefchen, mit dessen Lesung er den Grafen beschäftigt sah, von Susannen war und dass sie dem Grafen ein Stelldichein im Garten gegeben habe.

III. u. IV. Auftritt. 24. Arie.

Figaro ist empört über solche Treulosigkeit und geht ab, indess Marcelline Susannens Partei ergreift und in einer etwas altmodischen, auch mit Koloraturen aus-

gestatteten Arie (Tempo di Menuetto, Allegro) einen Vergleich zwischen dem idyllisch einmüthigen Eheleben von Wölfen und Löwen und dem bei den Menschen obwaltenden ehelichen Kriegszustande zieht, den sie dem ungetreuen Männervolk in die Schuhe schiebt. Dann kommt Barbarina mit einem Körbchen voll Orangen, Birnen und Brödchen, um sie dem Cherubin, der sich mit ihr ein Stelldichein im Pavillon links gegeben hat, zu bringen. Figaro, in drohender Rüstung, vertraut dem Basilio und dem Bartolo seinen Kummer; Basilio beweist dem Bartolo an der Fabel mit der Eselshaut, dass ein Kluger auch die geringfügigsten Sachen zu seinem Vortheil ausbeuten müsse; so habe er sich einst mit einer Eselshaut gegen Regen und Hagel geschirmt und sei dadurch sogar einem wilden Thier entgangen, weil dieses an dem vermeintlichen Esel mit Verachtung vorbeigegangen sei.

V. Auftritt. Rec.

VI. Auftritt.

VII. Auftritt. 25. Arie.

Diese ganze Scenenreihe ist um so entbehrlicher, als sie die geschaffene Spannung in gefährlicher Weise hinhält. Marcellinens Arie ist ohne besonderen Reiz, und die Tonmalereien des Gewitters, des wilden Thiers, sowie der Witz von der Verachtung des Thiers sind ebenfalls nicht hinlängliche Gründe, um die Beibehaltung der Arie des Basilio zu rechtfertigen. Die Rüstung Figaros macht ihn lächerlich. Dass am Schlusse alle Personen auf die Bühne kommen, ist durch das Rufen des Grafen genügend erklärt; Cherubin sagt später selbst, dass er zu Barbarina wolle. Desswegen lasse man nach Barbarinas Cavatine den Figaro **allein** zu ihr kommen (II. **Auftr.**) und lasse auf den II. Auftr. sogleich den VIII., Figaros Recitativ und Arie, folgen.

VIII. Auftritt. 26. Rec. u. Arie.

Schmerzlich bewegt tritt der sonst so frohgesinnte Figaro wieder auf, um die Treulose zu erwarten und zu entlarven. Doch der Schmerz ist ihm zu sehr gegen die Natur. Er verausgabt ihn (in der Arie), indem er den Zuhörern die Arglist des mit Unrecht vergötterten Weibervolks schildert; so wird getheilter Schmerz halber Schmerz und das Publikum erfreut sich des Humors, den der hinter-

gangene Ehemann bei seiner Schilderung noch zu entwickeln vermag und den Mozart wieder mit Meisterhand in die Musik eingeheimnisst hat.

Schon der Anfang fällt durch seine grosse Vordringlichkeit ins Komische:



Als Kenner schildert Figaro die verführerischen Kniffe der Sirenen:

FIG. Wie El.fen ver.lo.cken sie zu tödt.li.chem Tanze

indem er später mit den ominösen stets wiederholten Worten: »das Weitere verschweig' ich« freilich den Schatten zum Lichte fügt. Zum Schluss sagt uns Mozart, worin dies »Weitere« besteht, indem er 2 Hörner zweimal leise, dann ganz stark ein Signal schmettern lässt, welches Figaro das letzte Mal noch mit einer bezeichnenden Geste illustriren mag:

2 Hr. Es ist ja be.kannt

IX. Auftritt. Rec.

Der nächste kleine Auftritt: (Gräfin, Susanne, Marcelline) kann unbedenklich fortbleiben (6 Tacte).

X. Auftritt.

Die Gräfin, nicht ohne Erregung, naht mit Susanne, beide haben die Kleider getauscht; sie bemerken den versteckt lauschenden Figaro, den Susanne für seinen Zweifel an ihrer Treue bestrafen will. Susanne bleibt allein; die Stille der Nacht, »der Balsamhauch der Blumen und Bäume, das Rauschen der Quelle« lässt nur die Empfindung seliger Liebeserwartung in ihrer Brust aufkommen.

27. Rec. u. Arie.

Die Stimmung der Arie:



erinnert an die im Briefduett; nur klingt alles

inniger und heimlicher, ein Eindruck, der durch das begleitende Pizzicato der Str. noch befördert wird. Zu den schon dort verwandten Solo-Instrumenten, Oboe und Fagott, kommt noch die Flöte hinzu. Ein berückender Duft durchweht das Ganze.

XI. Auftritt. Rec. 28. Finale. Andante.

Der Page, der zum Stelldichein mit Barbarina eilt, trifft auf die als Susanne verkleidete Gräfin. Lüstern eilt er an ihre Seite:



Auf ihre heftig abwehrende Bewegung wendet der Frühreife ein: »bist ja nicht aus Zufall hier.« Jetzt belebt sich die Scene, Susanne, der Graf, Figaro sehen von verschiedenen Schlupfwinkeln zu und hören, wie der Page, der vergebens ein Küsschen fordert, der vermeintlichen Susanne vorwirft: »Warum wirst du **mir** verweigern, was dem **Grafen** du erlaubst?« Da tritt dieser schnell aus dem Gebüsch, — um unversehens den seiner Gemahlin zugedachten Kuss des Pagen aufzufangen; die Ohrfeige, die er dem Frechen versetzen will, endet auf der Wange des neugierigen Figaro. Der Graf spart kein Kosen und Zärtlichsein mit der vermeintlichen Susanne, der er von Neuem den Brautschatz verspricht und einen Ring an den Finger steckt.

Con un poco più di moto.

Die Musik wird etwas bewegter und schlägt einen scherzhaften Ton an, welcher die Verstellung der Gräfin erleichtert und wahrscheinlicher macht, indess das sarkastische Motiv:

FIG. Das nenn ich recht ge - fäl - lig sein

die schlechte Laune des lauschenden Figaro kennzeichnet.

Der Schein nahender Fackeln treibt das Paar von der Bühne; der Gräfin, die das Dunkel fürchtet, giebt der

Graf zur Antwort: »Je dunkler, desto besser; du weist, dass ich nicht lesen will.« Die Gräfin geht in den Pavillon, indess der Graf — warum, ist nicht gesagt — im Gebüsch verschwindet, um »bald zu folgen.« Mit einem auch in der Instrumentirung reizenden Übergange:

Larghetto.



wird die Stimmung wieder lauschig und heimlich, sie erpresst dem Figaro den Vergleich seiner Lage mit der des Vulkan, der seine Gattin Venus im Arm des Mars überraschte, wie er jetzt »im Garn das Pärchen zart« fangen wird. Da kommt Susanne aus ihrem Versteck, Figaro berichtet ihr, die er im Anfang für die Gräfin hält, schleunigst das zwischen »Susanne« und dem Grafen Vorgefallene; doch sie ist trotz ihres erzürnt pathetischen

Allegro molto.



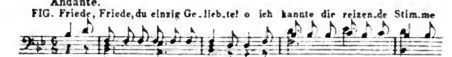
in der Gräfinrolle viel zu trippelnd und ungeduldig, als dass sie von Figaro nicht bald erkannt würde. Er beschliesst, ihr den Possen, den sie ihm spielt, zu vergelten, und macht der »Gräfin« einen förmlichen, in der Musik mit köstlicher Übertreibung gezeichneten Liebesantrag:



Statt ihres Händchens reicht sie ihm eine Ohrfeige, für ihn die zweite des Abends, doch die erwünschtere, da sie aus treuem Herzen kommt. Überglücklich schliesst er

Andante.

Susannen, die wohl merkt, dass er soeben Scherz mit ihr getrieben, in die Arme:



Es ist wohl nahezu undenkbar, dass diese sorglos plappernde Musik, die so recht der hellen Freude zweier glücklicher einfacher Menschen entspricht, in einem Andante-Zeitmaass, wie wir dasselbe heute gewohnt sind, vorgetragen werden kann. Andante bedeutete früher, was es wörtlich heisst, eine gehende Bewegung; wenn man hierzu ein »lebhaft« hinzusetzt, so wird es im vorliegenden Fall nicht zu schnell sein.

Jetzt kehrt auch der Graf zurück; anstatt Susannen zu finden, hört er, wie Figaro, der sein Nahen bemerkt hat, mit übertriebener Gluth die falsche Gräfin seiner Liebe versichert (wobei sich das Fagott in possirlichen Passagen ergeht) und wie diese dem Kurmacher die erdenklichsten Zugeständnisse macht. Mit all seiner Selbstbeherrschung ist's vorbei, er hält Figaro fest und ruft nach Leuten und Waffen. Aus dem Pavillon linker Hand holt er Susannen, den Pagen mit Barbarina heraus (Marcellina erscheint besser auf sein Rufen mit den Übrigen); alle Personen der Handlung kommen auf die Bühne (Curzio ist auch hier entbehrlich, da er genau dasselbe zu singen hat, was Basilio singt), alle bitten um Verzeihung, auch Susanne, deren wahre Gestalt er in der Hitze seiner Leidenschaft noch immer verkennt. Da naht die rechte Gräfin, die nun ebenfalls um Verzeihung bittet:

Letzter Auftritt.
Allegro assai.



Bit . ten ver . ge . bens nicht sein

Der Graf, der jetzt fühlt, was alles er gut zu machen hat, lässt sich auf die Knie nieder

und singt mit einer Innerlichkeit der Empfindung, die uns gern an ihre Beständigkeit glauben lässt:

Andante.



Nachdem alle in einem schönen Ensemble die Weihe des Augenblicks ausgedrückt und in einem schwungvollen Schlusssatz, in welchem die Gruppirung der Stimmen (meist Männer und Frauen abwechselnd) dem Satz inneres Leben verleiht, alles Leid begraben haben, begeben sie sich zum Hochzeitsschmaus.

Allegro assai.



Mozart komponirte die »Hochzeit des Figaro« auf italienischen Text für die Wiener italienische komische Oper. Er selbst bezeichnete sein Werk als Opera buffa. Man hat längst erkannt, dass der Kern dieser Oper doch zu sehr von dem karikirenden, ins Lächerliche verzerrenden Charakter der Opera buffa abseits liegt, als dass man sie nicht der ernsten Richtung beizählen müsste. Freilich findet der Frohsinn, sogar die Lachlust der Zuschauer ein so weites Feld in ihr, dass zur Zeit ihres Erscheinens wohl das Maass, um welches sie die Opera buffa überragt, noch nicht gewürdigt werden konnte. Um so mehr hat es die Nachwelt gethan, und wenn auf etwas bei der Besetzung an allen Bühnen Werth gelegt wird, so ist es auf eine würdige Wiedergabe der ernsten Rollen.

Zu diesen muss zunächst der Graf gerechnet werden, trotz seiner lediglich auf oberflächlichen Zeitvertreib hinauslaufenden Zärtlichkeit zu Barbarina, und trotzdem er noch zum Schluss sich in eine Situation verwickelt, bei der er der Gefoppte ist. Grade die Lächerlichkeit,

der er sich hier auszusetzen Gefahr läuft, wird durch sein durchaus vornehmes und ritterliches Empfinden, das ihn seine Fehler reumüthig eingestehen lässt, erstickt. Wird mit ihm ein arges Spiel getrieben, so ist er der Mann, der es reichlich vergilt. Mit zäher Leidenschaftlichkeit verfolgt er die Neigung zu Susannen, und die Hindernisse, auf die er stösst, vermehren nur seine Thatkraft. Desswegen glauben wir auch am Ende an seine Reue, weil er in dem, was er thut, ernsthaft und gradezu ist, wobei wir freilich von der leichtfertigen Zeichnung, die manche Stellen des Textes dem damaligen Zeitgeschmack gemäss enthalten, absehen und nur die Grundzüge ins Auge fassen müssen.

Die Gräfin ist nicht die Rosine des »Barbier«; selbst wo sie der Susanne den Brief dictirt, selbst wo sie verkleidet im Garten erscheint, lastet ein Hauch von Schwermuth auf ihr; aus allem, was sie singt, schimmert die Sehnsucht hervor, das verlorne Glück wiederzufinden.

Figaros Schelmenseite hält in der Oper seiner gemüthvollen Gutmüthigkeit zum Mindesten die Waage; an der schönen Arie der Susanne im IV. Aufzuge erkennt man, wie innig die zu Zeiten übermüthige Kammerzofe zu empfinden weiss. In Cherubin regt sich neben seinem übertriebenen Hang für das ewig Weibliche jeden Alters und Standes doch ein idealer Sinn, der namentlich in dem Auftritt mit der Gräfin hervortritt. Marcelline, zuerst nur komisch, erhält als Mutter eine Beimischung des Gemüthvollen, ebenso wie der zuerst rachsüchtige Bartolo. Als einzige ausgeprägt komische Figur bleibt Basilio.

In Bezug auf komische Situationen ist der Vorrath der Oper jedenfalls ein reicherer, als hinsichtlich der Charaktere. Doch dürfte ausser der Scene mit dem Sessel, auf dem der Graf den Cherubin entdeckt, keine der übrigen mit einem ernsten Grundton, wie er durch das nach lie-

bender Vereinigung strebende Paar Susanne-Figaro und die auf die Wiedergewinnung der Zuneigung ihres Gatten bedachte Gräfin angeschlagen wird, unvereinbar sein.

Wenn also der Grundgehalt der Oper ein ernster ist, so giebt ihr dennoch der witzige, bewegliche, geschickt aus Beaumarchais schöpfende Text, namentlich der Dialog eine ausserordentlich launige, lebhafte Fassung. Überhaupt darf da Pontes Arbeit als ein Meisterstück hingestellt werden. Zwar bleibt er die Aufklärung dafür schuldig, warum die Gräfin der Susanne verbietet, den Figaro über die Verkleidungsscene am Schluss ins Vertrauen zu ziehen; er wollte eben Figaro als eifersüchtigen Ehemann zeigen, und es hat nicht hier allein den Anschein, als ob dem Textdichter bei der Mühe, die er hatte, das reiche Gewebe des Originals möglichst in den Operntext hinüberzunehmen, zuweilen einige Fäden entschlüpften. Zwar fehlt dem letzten Aufzug eine Steigerung der vorher trefflich angeordneten Wirkungen. Dennoch ist eine solche Reihe von gemüthvollen Ruhepunkten in dem wenig dazu stimmenden Lustspiel des Beaumarchais angebracht, dass eben eine gehaltvolle Oper daraus entstehen konnte. Dass grade ein Mozart den Text unter die Hände bekam, gewährleistete eine der vollendetsten Opern, die wir besitzen.

Die Meisterschaft Mozarts giebt sich zunächst in der Erfindung kund. Seine musikalischen Gedanken sind nicht ein Fremdes, zu den Angaben des Dichters hinzuempfundenes, Mozart schafft durch seine Musik alles: Vorgänge, Personen, Empfindungen zu einheitlichen, musikalisch-dramatischen Gestaltungen um. Bewundernswerth ist er in der Ummodelung und Anpassung der Form. Ohne von der alten Eintheilung in Haupt- und Neben- oder Seitensatz abzugehen, weiss er so geschickt hier zu dehnen, da zu kürzen, dass immer das Erforderniss des

Textes mit dem Anspruch an eine schöne musikalische Form sich deckt. Bewundernswerth ist er ferner in dem Aufbau und der Steigerung komplicirter Sätze, wie des Finales des zweiten Aufzugs, des Sextetts.

Überraschend ist seine Art der Orchesterbehandlung. Das Orchester ist nicht mehr ein gehorsamer Untergebener, es wird ein Freund, ein Dolmetscher der Singenden. Oft führt es die Gesangsmelodie weiter, während der Sänger pausirt; es übernimmt die Melodie, während der Sänger sich mit eintönigem Sprechgesang begnügt, als ob es Empfindungen, die jener nicht zu verrathen wagt, dem Zuhörer anvertrauen will.

Auf die Schönheiten der Klangfarben ist bereits hingewiesen worden. Es mag nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass die Orchestrirung mitunter die hohen Lagen der Blasinstrumente zu sehr bevorzugt, und dass namentlich deren ausgehaltene Töne die Singstimmen allemal zu verdecken drohen, sobald die Herren Kapellmeister nicht für eine genügende Mässigung in den Schattirungen sorgen. Denn auf ein deutliches Hervorkehren des Textes, wie überhaupt des ganzen Handlungsverlaufs muss um so mehr Gewicht gelegt werden, als die Handlung mitunter sehr komplicirt und dem heutigen Theaterbesucher, wie gesagt, nicht so gegenwärtig ist, wie dem Publikum am Ausgang des vorigen Jahrhunderts.



2.

Don Juan.

Komische Oper (dramma giocoso).

Musik von W. A. Mozart.

Ouverture.

Die Ouverture zerfällt in eine kurze Einleitung (Andante) und einen nach der Sonatenform gearbeiteten Hauptsatz (Molto Allegro), der am Schluss zur ersten Scene überleitet (bei den Koncertaufführungen in der Haupttonart abschliesst). Das Andante schildert die Grauen und Schrecken des über den verstockten Lüstling hereinbrechenden Strafgerichts, das Molto Allegro ist der Ausdruck der sprudelnden, unerschöpflichen Lebenslust, die keine Entsagung kennt, die aber durch feine Form und Wohllaut geadelt erscheint. Das Andante lastet wie ein böser Traum, das Allegro athmet in vollen Zügen reine Morgenluft. Nur auf eine wichtige Stelle des Andante sei hier hingewiesen. Die auf- und abwärts gehenden Tonleiterläufe erhalten durch die hinzugefügte Nüancirung p cresc. p eine hervorspringende Bedeutung. Während die Tonleiter aufwärts anschwillt, erleidet die Tonstärke auf dem zweiten hohen D einen plötzlichen Absturz in die leise Klanggebung. Man darf in die Tonleiter aufwärts den Ausdruck der aufsteigenden Angst, in die abwärts den der athemversetzenden Beklemmung gelegt denken. Das ganze Andante findet sich ziemlich genau in der Gastmahlsscene im Finale der Oper beim Erscheinen des Komthur verwendet.

Die Oper besitzt den Vorzug, dass nahezu alle Verhältnisse der Personen zu einander und ihre Handlungen aus einer richtigen Darstellung der Oper klar hervorgehen.

I. Aufzug,
I. Auftritt.

Die Scene stellt den Garten am Palast des Komthurs dar. Leporello, Don Juans Bedienter, geht Wache haltend auf und ab.

Mit wenigen Fingerzeigen könnte die Scene noch viel mehr verdeutlicht werden, als es gemeinhin geschieht: der Garten, in welchen links der in eine Steintreppe auslaufende Palast hineinragt, wird hinten durch eine Mauer abgeschlossen, in der sich eine — durch Don Juans Einbruch halbgeöffnete — Pforte befindet. Hinter der Mauer ist eine Strasse anzunehmen, sodass der Hintergrund von Häusern und einigen davorstehenden Bäumen eingenommen wird. Rechts an der Pforte im Garten ein Gebüsch, hinter dem sich Leporello bei dem Nahen seines Herrn und der Donna Anna verstecken kann. Leporello späht beim Aufgehen des Vorhangs in das Innere des Palastes, wo er seinen Herrn bei einem galanten Abenteuer weiss, dann eilt er schnell zur Pforte, um zu sehen, ob auch Niemand kommt. Endlich hebt er missmuthig seine Litanei über sein schweres Bedientenloos an.

1. Introduction. Die humoristische Trockenheit der Musik zeichnet den schelmischen Diener mit ebenso knappen, wie kräftigen Strichen.

Molto Allegro.

Wer möchte's ihm glauben, wenn er mit erzwungener und doch urgemüthlicher Ernsthaftigkeit versichert:

Will nicht län-ger Die-ner sein, nein, nein, nein, nein

Die Musik deutet nahende Schritte an: Leporello weicht vom Palast, woher sie ertönen, in seinen Versteck an der Pforte zurück.

Don Juans Angriff auf Donna Annas Ehre missglückt. Nicht zufrieden, ihn zurückzuweisen, will sie seinen Frevel geahndet wissen. Ihr Abscheu giebt ihr Riesenkräfte; mit eiserner Faust hält sie den fliehenden Don Juan zurück, bis ihr Vater erscheint.

Das Ringen zwischen Don Juan und Donna Anna könnte unmöglich zweifelhaft bleiben, wenn nicht dem Don Juan, der die Donna Anna sehr wohl kennt und von ihr gekannt ist, der mit ihrem Verlobten Don Ottavio sogar befreundet ist (vgl. I. Aufz. XI. Auftr.), die doppelte Aufgabe zufiele,

sich von dem wild entrüsteten Weibe zu befreien und doch ihr sein Gesicht nicht zu zeigen. Während sie in stolzer Haltung mit beiden Händen eine seiner Hände fest umklammert und (in den Pausen) stets suchen muss, sein Gesicht zu sehen, muss er, der ertappte Verbrecher, der auf dem Sprunge steht, mit der Feststellung seiner Person Freiheit, Ruf, kurz alles zu verlieren, sich ihr scheu entwinden wollen, wobei er mit der freigebliebenen Hand sein Gesicht zu verbergen trachtet. Diese Scene, die allgemein entweder widersinnig oder zu zahm wiedergegeben wird, bietet der Darstellung eine dankbare Aufgabe.

Man wird diesem Terzett des Don Juan, der Donna Anna und des im Hintergrunde zuschauenden Leporello nicht den Vorwurf ersparen können, dass es die dramatische Situation, deren Bewegungscharakter (in den Sechzehnteln, in den Sforzatos) sehr anschaulich geschildert ist, musikalisch dennoch nicht zu genügendem Ausdruck bringt. Die Melodie:



als Kennzeichen des beleidigten, racheforderndenden Ehrgefühls einer vornehmen Braut muss doch ein wenig gar zu sorglos erscheinen.

Chrysander hat auf die grosse Ähnlichkeit dieser Scene mit der gleichen Stelle in Gazzanigas Don Juan (in Venedig 1787 im Frühjahr aufgeführt) hingewiesen; es scheint allerdings, dass Mozart hier die Nachempfindung nach unseren Begriffen etwas zu weit getrieben habe (vgl. J. Sittard, Studien und Charakteristiken. Hamburg 1889 III. Zum Don Juan-Jubiläum). Die gewöhnlich angewandte Übersetzung enthält verschiedene Fehler, so einen gegen die Deklamation auf obige Melodie: (Donna Anna:) »Ja, ich wage selbst mein Leben, Räuber, du entgehst mir nicht«. Besser ist: »Hoffe nicht, eh' du mich tödtest, meiner Rache zu entgehen« (Breitkopf & Härtel), obschon das: se non m'uccidi so viel wie: wenn ich nur durch dich am Leben bleibe, nicht recht klar wird. Leporellos Worte: »Ruf du nur, du liebes Mädchen, ich will desto stiller sein« sind eine willkürliche Umänderung der richtigen (B. & H.) Übersetzung: »Seine tollen Abenteuer werden mein Verderben sein«.

Endlich kommt der Komthur aus dem Hause, Donna Anna lässt Don Juan los, ohne ihn zu erkennen, und eilt ins Haus.

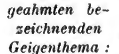
Hier möchte eine kleine Abänderung der Regie-Angabe des Textes zu empfehlen sein. Donna Anna kommt später mit Don Ottavio und Dienern mit Fackeln zurück. Es muss angenommen werden, dass Don Ottavio inzwischen in ihrem Hause angekommen ist oder dass sie ihn gesucht hat, was beides umständlich ist. Das Einfachste und Natürlichste ist, dass sie, sobald sie sieht, dass Don Juan dem Komthur Stand hält, angesichts des ungleichen Kampfes durch die Pforte auf die Strasse eilt, um Leute, vor allen ihren Verlobten, herbeizurufen. Sobald sie mit ihm ankommt (oder bei ihrer Zurückkunft aus dem Palast) mögen dann auch die Diener mit Fackeln aus dem Palast auftreten.

Don Juans Herz, so verworfen es in der Missachtung der weiblichen Ehre ist, kennt die Furcht nicht. Der Anblick der blanken Klinge genügt, ihn der Gefahr die Stirn bieten zu lassen. Er will den Alten mitleidig verschonen, das Verhängniss belastet ihn mit Mord. Tödtlich getroffen haucht der Komthur seine Seele aus. Mit dieser Unthat, die von Don Juan zwar nicht in ihrem ganzen Umfange beabsichtigt war, die aber doch beweist, dass seine Weibersucht selbst vor dem schwersten Verbrechen nicht zurückscheut, ist sein Ende besiegelt. Der Boden, auf dem er seine leichtsinnigen Streiche weiterspielt, ist unterhöhlt, sein Liebesglück weicht von ihm, alle Augenblicke grollt der Vulkan der nichtgesühnten Rache, der ihn schliesslich verschlingt, unter seinen Füssen.

Das Auftreten des Komthurs bedeutet auch in der Musik eine feierlichere, ernstere Sprache. Der Groll des Alten giebt sich in den kurzen Läufen der Geigen kund. Tiefernst und verhängnissvoll, wie eine Vorahnung des kommenden Geschicks, ertönen Don Juans Worte:

D. J. Du willst den Tod!

Die folgende Kampfesscene mit dem von den Bässen nach-



geahmten bezeichnenden Geigenthema :



nimmt am Schlusse auch musikalisch eine unheilkündende Wendung:



Die drei Sforzati sind selbstverständlich auf das Eindringen Don Juans und das gleichzeitige allmähliche Niedersinken des Komthurs zu beziehen und müssen dementsprechend, wenn auch ohne eckige Übertreibung, in der Darstellung beachtet werden. Das folgende kleine Andante ₵, welches die Klage des sterbenden Komthurs, Leporellos Schrecken und selbst bei Don Juan einen Anflug von Reue schildert, zeigt den Dramatiker Mozart in höchster Meisterschaft. Selbst Leporellos Gesang wird würdig und ernst. Der Komponist legt Donna Annas Gesang, mit dem sie den Flüchtling Don Juan vorhin festhielt:

Gleich der Fu - rie sich mich ra - sen

in entsprechender Verdüsterung dem Don Juan in den Mund:

Schon sinkt er hart ge - trof - fen

Wir haben hier das von späteren Komponisten so viel verwandte Erinnerungsmotiv. Eine Beimischung wehmüthigen Spottes liegt darin, wenn Don Juan mit Annas Tönen ermisst, welch herbes Loos ihr Rasen dem Vater bereitet hat. (Man vergl. die Schwurscene im zweiten Act der Götterdämmerung, wo Brünnhilde mit den Gesange des Siegfried ganz das Gegentheil von seiner Aussage beschwört, worüber am Orte selbst das Nähere). Man wird zugeben, dass ausser der Musik keine Kunst auch nur annähernd solche Ausdrucksmittel für Empfindungsmischungen, für versteckte Grund-, An- und Nebenempfindungen besitzt, wie sie beispielsweise Mozart hier verwendet. — Die schwere Todesdämmerung wird durch ausgehaltene II. Geigen, Bratschen und Hörner, namentlich aber durch die düsteren Fagotts gezeichnet. Am Schluss nach dem Gesang klagen die Oboe, nachher Flöte, Fagott und Bratschen in einem kurzen Nachspiel:



Eine besondere Feinheit liegt darin, dass der Satz, ohne abzuschliessen, sich in das Sprechrecitativ umsetzt, gleichsam aushaucht, wie der Sterbende selbst.

II. Auftritt. Rec. Bald findet Leporello seinen Humor wieder, fragt er doch seinen Herrn, der ihn herbeiruft: wer todt sei, Don Juan oder der Alte. Don Juan, dem der Sinn nicht nach Scherzen steht, verweist ihn kurz und eilt mit ihm davon.

Falls unsere obige Regiebemerkung angenommen wird, muss hier folgender Vorgang eingeschoben werden. Don Juan und Leporello wollen aus der Pforte eilen, hören von der Strasse her Schritte, verbergen sich hinter dem Gebüsch, bis Ottavio und Anna die Scene gewonnen haben, und eilen dann schnell hinweg. An Belebung und Anschaulichkeit wird der Auftritt dadurch nur gewinnen.

III. Auftritt. Rec. Don Ottavio, Donna Anna und Diener mit Fackeln erscheinen. Ottavio will »gern sein Leben für den Theuren opfern«, als Anna den Leichnam ihres Vaters erblickt.

2. (Dram.) Rec. Der Schmerz überwältigt sie, Don Ottavio schickt Diener hinweg, um Belebungsmittel (qualche odor, qualche spirto), also äusserliche Reizmittel, aber nicht, wie die meisten Übersetzungen sagen, »Labung« und »Stärkung«, zu holen. Dank dieser Hülfe erholt sie sich schnell, inzwischen lässt Ottavio den Leichnam aus ihren Augen entfernen.

Es ist passend, wenn Ottavio hier alle Diener von der Bühne schickt und die beginnende Morgendämmerung, welche auf die kommende Verwandlung vorbereitet, die Fackeln überflüssig macht.

Die Musik malt alles, was im Text angedeutet liegt, ausführlich aus, so den ersten schmerzlichen Aufschrei Annas:

f fz fz

ihr Klagen, als sie das Blut fliessen sieht:

bis zu der Sinnesschwäche, die sie überkommt, »überschleicht« könnte man sagen:



Wie kost die Musik mit dem Gesang um die Welle, als Ottavio die Geliebte zu erwecken sucht:

Freundin!

Duett.

Donna Anna hält ihren Verlobten zuerst für Don Juan; nachdem sie den Freund erkannt hat, flieht ihr ganzes Denken sogleich dem theuren Ermordeten zu. Ottavio spricht ihr Trost zu, der Gatte würde ihr auch Vater sein; ohne seinen Zuspruch zu beachten, heisst sie ihn Rache schwören und stimmt in seinen Schwur ein.

Auch das Duett ist von gleicher Erhabenheit, wie das vorangehende Recitativ. Namentlich der Seitensatz:



— ist es doch, als ob die Musik bei dem Eintritt des Des im Bass das Hervorbrechen der Thränen schilderte — bildet eine der genialsten, einfachsten und rührendsten Eingebungen der ganzen dramatischen Musik.

Es braucht nicht erst betont zu werden, dass Annas zweimalige Aufforderung zur Rache breit und nachdrücklich vorgetragen werden muss, sonst hätte Mozart hier wohl nicht die Arienform verlassen und das Recitativ gewählt. Eine eigenthümliche Stelle:

ANNA. OTT. Tra cen - to af - fet - ti e

wird nicht selten falsch aufgefasst. Es handelt sich hier nicht um ein Staccato, sondern der getragene Gesangston wird durch die Heftigkeit der Empfindung nach Art des Ächzens, Seufzens, der Beklemmung unterbrochen. Desswegen sollen die Viertelnoten der Gesangsstimmen nicht ab-, sondern schwer und beklommen herausgestossen werden, wie es im Text liegt, der wörtlich übersetzt lautet: »zwischen hundert und aber hundert Erregungen wankt mein Herz hin und her«.

Verwandlung. Es ist Tag, die Scene stellt eine Strasse dar.

IV. Auftritt. Man wird gut thun, diese Strasse nicht zu sehr ins Innere der Stadt zu verlegen, da Elvira, die aus Burgos herbeieilt, um ihren treulosen Gatten Don Juan zu suchen, gewiss nicht erst am Rathhause Halt macht. Zweitens wird eine Vorstadt mit Gärten den Abenteuern Don Juans viel gelegener sein, drittens bildet die Scene dann einen Übergang zur »ländlichen Gegend« der nächsten Verwandlung. Dass hier der Schauplatz schon in die Scene der nächsten Verwandlung verlegt wird, wie es bei den meisten Theatern geschieht, ist natürlich falsch. Don Juan ist hier auf ganz andrer als Zerlinens Fährte. Um Elviren zu entgehen, enteilt er erst später in die »ländliche Gegend«.

Rec. Leporello fühlt sich verpflichtet, dem Don Juan ins Gewissen zu reden, der ihn jedoch mit zwei Worten zur »Raison« bringt. Don Juan ist wieder mit einer neuen Eroberung beschäftigt, er macht Leporello schon aus dem Grunde Mittheilung, damit dieser sie in das Register eintrage. Doch Don Juan wittert Frauenduft (mi pare sentir odor di femmina) und beide ziehen sich ein wenig zurück.

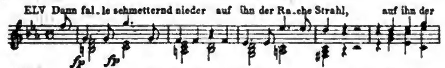
V. Auftritt. Donna Elvira tritt in Reisekleidern auf.

3. Arie. Während der ziemlich langen Einleitung der Arie könnte die Ankunft Donna Elviras von der Reise recht wohl verdeutlicht werden. Will man ihr eine Begleiterin beigeben, der sie ihren Mantel übergiebt und die sie in die Stadt voraufschickt? Vielleicht ihre Kammerzofe? Dann könnte sich der Zuschauer doch durch den Augenschein davon überzeugen, wem Don Juan sein Ständchen im zweiten Act (No. 17, Canzonetta) bringt. Will man sie in einer Sänfte kommen lassen? Jedenfalls wird sie mit einem Hut und einem lose umgelegten Schleier, den sie beim Singen im Vordergrunde aufschlägt, versehen sein müssen. Auch möchte zu bedenken sein, dass Elvira nicht steif und starr nach vorn zu kommen hat, sondern wenigstens, bevor sie singt, schon ausschauen mag, ob sie den Geliebten nicht irgendwo entdeckt.

Wir erfahren von ihr, dass der, dem sie ihr Leben geweiht, sie verlassen hat, dass sie auf der Suche nach

dem Verräther ist, auf den sie, falls er nicht reuevoll zu ihr zurückkehrt, des Himmels Rachestrahl herniederwünscht. Don Juan und Leporello belauschen sie, endlich tritt Don Juan näher.

Die Musik ist von einer gewissen Hoheit und Entschlossenheit. Steht dieser Grundzug auch mit der später kundgegebenen Weichherzigkeit der Elvira, die für den offenkundigen Verräther noch Mitleid empfindet, in Widerspruch, so lässt er das um sein gutes Recht kämpfende Weib um so deutlicher hervortreten. Sehr bezeichnend ist ihre Rachedrohung in der abspringenden Gesangsmelodie ausgedrückt:



Ra - che Strahl

Auch der Annäherungsversuch Don Juans wird in der schleichenden, aber schmeichelnden Musik treffend erläutert (Don Juan: Ich werde trösten sie in ihren Schmerzen. Lep.: So hat er getröstet schon manche Herzen):



Zu seinem Schrecken erkennt Don Juan, der den ganzen Schmelz seiner mädchenbethörenden Stimme in eine Fermate: Schö-ne Don-na gelegt hat, oder auch schon, wie es seitens mancher Sänger zur Erhöhung der komischen Wirkung geschieht, **während** der Fermate, dass Elvira vor ihm steht. Die Bezeichnung Sposa, welche der Elvira im italienischen Text beigelegt wird, kann sowohl Braut, wie neuvermählte Gattin bedeuten. Wer aber etwa im Zweifel ist, dass Elvira Don Juans rechtmässige, obschon nach dreitägigem Glück verlassene Gattin ist, den mögen ihre Schmeichelnamen: Mostro, fellon, nido

Rec.

d'inganni (Ungeheuer, Schurke, Nest jeglichen Betrugs) eines Besseren belehren. Er will sich entschuldigen. Elvira: »Was kannst du sagen, nach so schwarzer Unthat? In meine Wohnung hast du dich eingeschlichen, mit Schlangenkünsten, mit süssen Worten wusstest du mich zu täuschen, dir mein Herz zu gewinnen. Als ich dann mich entschlossen, meine Hand dir zu reichen (mi dichiari tua sposa, du erklärtest mich zu deiner Gattin), hast du gebrochen, was du mir, was dem Himmel du geschworen, hast nach wenigen Tagen still wie ein Dieb von Burgos dich entfernt, mich verrathen, vergessen, mich meinem Schmerz überlassen, meinen Thränen: so lohntest du der treuen Gattin Liebe.«

Die citirte Stelle des Recitativs wird meist gekürzt und dadurch Elvira zu einer der vielen verlassenen Geliebten Don Juans erniedrigt. Nun besteht aber in der Anschauung des Zuschauers zwischen einer Verführten, die sich einem Manne leicht ergeben, und einer betrogenen Gattin, die einen Wortbrüchigen zur Pflicht zurückführen will, ein grosser Unterschied. Dass die erwähnte Verkürzung des Recitativs der weiblichen Würde Elviras zu Gute käme, wird Niemand behaupten wollen. Es ist also auch hier, wie in so vielen Fällen, gar kein vernünftiger Grund für die Auslassung vorhanden.

Don Juan überlässt dem Ehrenmanne (galantuomo) Leporello, ihn zu rechtfertigen und schleicht von dannen. Dieser, an dem ein Diplomat jedenfalls nicht verloren ist, weiss nichts besseres zu thun, als ihr aus seinem Register (questo non picciol libro, bei B. & H. falsch: dieses kleine Büchlein!) die Zahlen der Opfer der Verführungskunst seines Herrn vorzulesen.

4. Arie. Aus den geschwätzigen Mittheilungen des edlen Leporello, dem es gar nicht darauf ankommt, die Schandthaten seines Herrn der Dame von Stande aufzudecken, erfährt die betrogene Elvira, dass gegen Don Juan der

Grosstürke in Bezug auf die Zahl seiner Huldinnen die Harmlosigkeit selbst ist. Den Worten des Bedienten zufolge würde der Ritter übrigens nicht sehr peinlich in der Wahl gewesen sein.

Statt eines Notizbuchs nehmen die Darsteller des Leporello meist Rollen mit eingeklebten Silhouetten, die sie über die ganze Breite der Bühne entrollen. Da die ganze Arie nach Text und Musik dem grobkomischen Gebiete angehört, ist gegen dies Verfahren um so weniger etwas einzuwenden, als es den Text verdeutlicht und als das Zusammenrollen im zweiten Theil der Arie die Darstellung zwanglos beschäftigt. Von den zahlreichen Versehen der gebräuchlichen Übersetzungen, welche die feine musikalische Zeichnung des Originaltextes gänzlich unberücksichtigt lassen, sei nur die Stelle angeführt: è la grande maestosa (B. & H. richtig: »Grosse nennt er majestätisch!«). Die Musik wächst während der Wiederholung dieser Worte immer mächtiger an und mündet schliesslich in »majestätische« Schlussaccorde. — Donna Elvira, die Anfangs wohl ein wenig neugierige Theilnahme an Leporellos Enthüllungen verrieth, muss sich im Verlauf der Arie voller Abscheu abwenden.

Der zweite Theil der Arie: [Notenbeispiel] *trägt die Tempobezeichnung Andante con moto. Das Wort Andante wird man bei den Klassikern meist in der ursprünglichen Bedeutung »in gehender Bewegung« fassen können, die sich hier also auf die Viertel bezieht. So hätten wir etwa ein langsames Menuetttempo. Langsamer darf der Satz auf keinen Fall genommen werden.*

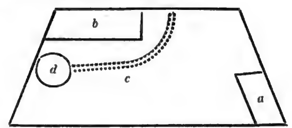
VI. Auftritt. Rec.

Es ist ganz selbstverständlich, dass Elvira, die jetzt unzweideutige Beweise von ihrer Schmach erfahren hat, nur von Einem Verlangen erfüllt ist: »Rache dem Verbrecher!«

Es ist an fast allen Theatern Gebrauch, das Recitativ und die Arie der Elvira (No. 23) hier folgen zu lassen; das heisst soviel, wie dem Charakter der Elvira die Folgerichtigkeit, die ihm der Textdichter gegeben, vollends rauben. Sobald sie später den Geliebten von tödtlichen Gefahren umringt sieht, dann mag sie, wie es in dieser Arie geschieht, dem Mitleid Gehör gewähren; aber doch nicht jetzt, wo sie nur seine Frevelthaten vor Augen hat.

Verwandlung. Ländliche Gegend nahe bei Don Juans Landhause.

Wegen der öfteren Erwähnungen des Landhauses ist es nöthig, dass dasselbe sichtbar sei. Da Don Juan kurz vor dem Duett mit Zerlinen sagt: »Quel casinetto è mio . . . là . . ci sposeremo, (Arie) là ci darem la mano«, »dies Häuschen ist mein, dort werden wir uns vermählen, dort uns die Hand reichen«, — so muss sich ein Häuschen auf der Bühne befinden. Folgende Scenerie wird allen Erfordernissen gerecht. Rechts freier Platz, (vorn rechts kleine Schenke (*a*). Hinten links, hinter Bäumen, Don Juans Gartenhaus (*b*), die Hälfte der Bühne einnehmend; ein Gitter, eine Hecke oder eine Mauer (*c*) umschliesst es, von einem zierlichen Pavillon links (*d*) ziemlich vorn unterbrochen.



Bei *b* wäre dann der Palazzo anzunehmen, mit dem Casinetto wäre der Pavillon *d* gemeint.

VII. Auftritt. 5. Chor. Eine Schaar junger Bauern und Bäuerinnen kommt, das Hochzeitspaar Zerline und Masetto an der Spitze, lustig springend herbei. Beide singen von Lust und Liebe, der Chor stimmt ein.

VIII. Auftritt. Rec. Don Juan, der nebst Leporello der Elvira entronnen ist (Manco male, è partita), ergreift sogleich die Gelegenheit, das Hochzeitspaar seiner Huld und Gnade zu versichern. Dem Leporello ertheilt er den Auftrag, die ganze

Gesellschaft in seinem Landhause zu bewirthen, indess er mit Zerlinen zurückbleibt. Masetto räumt nicht ohne Widerstreben das Feld, da ihn — wie man bald sieht, mit gutem Grunde — die Eifersucht plagt.

6. Arie.

In ironischer, anspielungsvoller Höflichkeit gegen Don Juan, in heller Wuth gegen sein Weib, in barscher Abweisung des zum Gehen treibenden Leporello, giebt Masetto zu verstehen, dass er wohl wisse, um was es sich drehe.

Diese Arie, die der Eifersucht des Masetto eine drollige und feine Wendung giebt, sollte nicht ausgelassen werden.

Auch die Musik sprudelt von Geist und Witz. Die beiden Hörner, mit denen Mozart gern den Stirnschmuck des betrogenen Ehemannes musikalisch andeutet (vergl. Figaros Hochzeit, No. 26 am Schluss) tönen alle Augenblicke durch:

Wie verbindlich und erzwungen klingt nicht:

MAS. Ja Sie sind ein Ca-va-lier!

Und bei der Stelle:



ertönt gar schon der Jubel der koketten Braut über ihre neue Eroberung, was sich in des innerlich schäumenden Masettos Munde um so lächerlicher ausnimmt.

IX. Auftritt
Rec.

Aus Zerlinens Bleiben kann Jeder schliessen, was sie im Anfang der Oper wenigstens ist: ein gefallsüchtiges, leichtfertiges Ding, das tändelt und mit sich tändeln lässt und erst vor dem »letzten folgenschweren Schritt« zurückschreckt. Der glänzende, verführerische Cavalier hat desto leichteres Spiel, als er ja mit Betheuerungen ewiger Liebe, sogar mit dem Versprechen der Ehe auch hier nicht kargt. Mit dem Honig der Worte verbindet sich der Zauber der Musik in dem berühmten Duettino, in dessen erstem Theil sie noch widerstrebt, bis sie im zweiten (bewegteren, aber

7. Duettino.

durchaus nicht schnellen) Theil einwilligt, die seine zu werden.

Die gebräuchliche Übersetzung sagt: »Reich mir die Hand mein Leben, komm auf mein Schloss mit mir«. Im Italienischen ist kein Schloss, sondern ein Casinetto, also unser Pavillon, gemeint, zu welchem hin Don Juan Zerlinen zu drängen sucht, in dessen verschwiegener Stille beide sich an dem Glück des »innocente amor« freuen wollen.

Dass der ganze Vorgang leidenschaftlicher und glühender wird, wenn alle Anspielungen auf den sichtbaren, nahen Pavillon bezogen werden, ist klar. Bei B. & H. heisst es richtig: »Dort weih' ich dir mein Leben, dort sagst du freundlich ja; kannst du noch widerstreben? o sieh, es ist so nah!« Die nächsten Worte soll Zerline »da se« für sich sprechen, was viel feiner ist, auf mehr Schüchternheit und Verschämtheit deutet, als wenn sie — in der gebräuchlichen Übersetzung — ihre zarten Gewissensbisse gleich vor Don Juan enthüllt.

X. Auftritt.
Rec.
8 Arie.

Wie beide abgehen wollen (am besten schon während des kurzen Orchesternachspiels), tritt Elvira auf, die Zerlinen in einer kurzen, leider überall ausgelassenen Arie vor Don Juans Tücke warnt.

Die Arie »im Händelschen Stil«, blos für Streichquartett geschrieben, ist ein neuer Beweis für die vom Dichter und vom Komponisten beabsichtigte anfängliche Hoheit und Entschlossenheit Elviras, ein neuer Beweis, dass das Mitleid in der Arie »Mich verlässt« erst in den zweiten Act gehört, und dass Elvira an Don Juan sehr legitime Ansprüche zu stellen berechtigt ist. Ist schon der Anfang kühn und stolz:

Allegro.

so verläugnet doch auch der weichere Seitensatz:

Von mei - - nen Lei - den ler - ne

die würdige Haltung der ganzen Arie nicht.

Es ist, als ob des ermordeten Komthurs Gespenst umginge. Kaum geht Elvira mit Zerline von dannen, so erscheinen Don Ottavio und Donna Anna. Beide begrüssen Don Juan als Freund (Donna Anna: »Amico, a tempo vi ritroviam«), Donna Anna, die mit dem Verlobten nur auf Ahndung des Verbrechens sinnt, appellirt an Don Juans Beihülfe, seine Grossmuth »avete core, avete anima generosa« (bei B. & H. falsch: lebt noch in Ihnen Ihr edles Herz u. s. w., als ob Anna schon früher Beweise davon empfangen hätte, was sehr unwahrscheinlich ist). Eine weitere Erörterung zwischen Anna und dem übergalanten Don Juan wird durch der zurückkehrenden Elvira drastischen Ausruf: »Ha, treff' ich dich noch hier, treuloses Ungeheuer?« vereitelt.

XI. Auftritt. Rec.

Don Juan kommt durch Elviras rücksichtslose Gereiztheit, die ihn der Anna als glatten Heuchler entlarvt, in die peinlichste Verlegenheit. Der Cavalier ist in Gefahr, seine letzte Geltung in der Gesellschaft einzubüssen, ja mehr noch, er muss befürchten, dass, wenn seine Thaten kund werden, sich der Argwohn des dem Mörder nachspürenden Paares alsbald an seine Person heften wird. Seine nie verlegene Erfindungskraft dichtet der Elvira Wahnsinn an, sie selber sucht er durch die Furcht vor dem Spott der vorbeikommenden Leute und durch eine Galanterie, die, obschon seiner Furcht entstammend, doch ihre Wirkung nicht verfehlt, zu überreden. Die Drohung auf den Lippen, Alles zu enthüllen, geht sie ab; hier erst erleidet ihre Entschlossenheit den ersten Bruch. Ottavio und Anna suchen die Wahrheit zu ergründen; Elviras dolce maestà (holde Majestät) scheint ihnen mit Don Juans Betheuerung, der sich nicht enthalten kann, die Farbe zu wechseln (quel cangiarsi di colore), nicht vereinbar.

9. Quartett.

Die Andeutung des Wahnsinns muss Don Juan leise zu Ottavio und Anna erheben. Wenn Elvira wirklich von

einer solchen Lüge, die in ihren Augen ans Niederträchtige streift, Kenntniss hätte, so würde sie unter keinen Umständen sich wieder von Don Juan bestricken lassen. Die Bemerkung vom Nahen der Leute muss von Don Juan ebenfalls leise, die Antwort Elviras »Hoffe nicht, dass ich dich schone« dagegen ganz laut gemacht werden. Je mehr Elvira im Anfang jede Gnade mit dem Missethäter von sich weist, desto bestrickender und bestechlicher muss Don Juan seine ganze Überredungskunst bei ihr wirken lassen. Beides verleiht dem Quartett Lebhaftigkeit.

Die Musik möchte nach den modernen Begriffen von dramatischer Musik und nach den modernen Anforderungen an charakteristische Zeichnung viel zu wenig bezeichnend, zu lieblich und den im Text enthaltenen Empfindungen widersprechend erscheinen. Dieser Widerspruch erklärt sich erstens dadurch, dass in der Oper der vorbeethovenschen Zeit der Gefälligkeit und dem melodiösen Reiz ein bei weitem grösseres Feld eingeräumt wurde, als uns heute mit der Forderung nach Wahrheit des Ausdrucks vereinbar scheint, dass zweitens, wie schon erwähnt, die beiden Tongeschlechter des Dur und Moll noch bei weitem nicht so gegensätzlich einander gegenüberstanden, wie heute, weil die Ausscheidung der beiden Tongeschlechter aus den sechs Kirchentonarten damals noch nicht der historischen Vergangenheit angehörte und die meisten Tonsetzer ihre kontrapunctischen Studien noch in den Kirchentonarten begannen. Drittens ordnete Mozart um einer schönen und abgerundeten Form willen die zur Zerstückelung verführende Einzelcharakteristik dem Gesammtstimmungsbilde unter, in welchem ein deutlich ausgeprägter Hauptgedanke alles andre überragt und harmonisch anordnet. Dieser Hauptgedanke bildet die Verführungskunst Don Juans, vor der Elvira warnt:



Namentlich das süsse, schmeichelnde Motiv im 3. Tacte unsers

Beispiels wird vom Komponisten in wahrhaft leitmotivischer Ausführlichkeit (Anfangs viermal, gleich darauf dreimal, wieder bei Don Juans Gesang: »dann wird sie ruhig sein« dreimal, am Schlusse gar siebenmal hintereinander!) wiederholt. Genau mit der Gewalt, die Don Juan über Elvira wiedergewinnt, nimmt auch die Heimlichkeit und Vertraulichkeit der Musik zu, die ganz zart ausläuft. Auch der Gesangssatz deutet dies in der zweiten Hälfte des Quartetts an, indem Elvira und Don Juan sich des schnellen und leisen Sprechgesangs bedienen, während die andern den breiten melodiösen Gang des Tonsatzes fortführen.

Rec.

Don Juan nimmt von Anna und Ottavio mit der Entschuldigung Abschied, dass er die unglückliche Elvira begleiten müsse; in seiner Wohnung werde er gern die ferneren Wünsche der Freunde (Aufforderung zur Verfolgung des Mörders) hören.

XIII. Auftritt.
10. (Dram.) Rec.

An den letzten Worten, die Don Juan sprach, erkennt Anna den Mörder ihres Vaters wieder, der am Unglücksabend in ihr Gemach eindrang, sie überwältigen wollte, den sie nach längerem Ringen zurückdrängte, auf die Strasse verfolgte, zurückhielt, bis ihr Vater kam und seinem tödtlichen Degen erlag.

Wie eine plötzlich aufdämmernde Erinnerung, erhebt sich aus den dumpfen Noten des Basses ein furchtbar einschneidendes Motiv, Ausdruck des Abscheus, des Entsetzens der Donna Anna:

Allegro assai.

das Leitmotiv des ganzen Recitativs. Wie Mozart zu schildern weiss, zeigt die Stelle nach Ottavios Worten: »erzähle mir den grauenvollen Hergang!«

D. A. Schon war der Abend dunkelnd nieder-gesunken

sowie die Ausmalung des Ringens: *Kann das Hereindunkeln der Nacht genialer angedeutet werden als mit dem Eintritt des lang ausgehaltenen Es-moll? Das ganze Recitativ ist so*

modern wie möglich, es steht in Bezug auf charakteristischen Ausdruck bei sparsamen Mittel als unübertreffliches Muster da.

Arie.

Das Verlangen Annas, den Mord des geliebten Todten zu rächen, erhält durch die Entdeckung des Mörders frische Nahrung. Aufs Neue sucht sie Ottavios Thatkraft zu entflammen: »Du kennst den Verräther ... zur Rache ruft Ehre.«

Die nirgends beachtete Tempobezeichnung Andante (wie schon oben gesagt, nicht: langsam, sondern: in gehender Bewegung) würde der Arie vielmehr heroischen Schwung verleihen, als es bei sehnellem Zeitmaass möglich ist. Die Musik ist wahre Gefühlsschilderung und desswegen herbe (von Bläsern nur Ob., Fg. und Hr.!) und pathetisch.

XIV. Auftritt. Rec. 11. Arie.

Der zurückgelassene Ottavio verfällt in hamlet-artige Bedenken, ob wohl ein Ritter so schändlichen Frevels fähig wäre, und singt eine schmachtende Arie über seine Liebe zu Anna, in der zwar die berüchtigte »Freundschaft« der landläufigen Übersetzung mit keiner Silbe erwähnt wird, die aber doch mit seinen länglichen Betrachtungen über die Sympathie der Liebe mit dem Ausmalen kleiner Zärtlichkeiten:

OTT. Hör' ich sie seuf-zen,

(sogar die Seufzer der Geliebten erspart uns die Musik nicht), gegenüber dem Ernst der Situation die Grenze des dramatisch Angemessenen und Folgerichtigen überschreitet. Don Ottavio als energielosen Schwächling erscheinen zu lassen, konnte doch wohl nicht in der Absicht des Dichters liegen.

Einer der beiden folgenden Vorschläge würde dem Übel jedenfalls steuern. Entweder man lasse die Arie des Ottavio ganz aus. In diesem Falle darf aber, damit die spätere Handlungsweise Ottavios, seine Bedenken einigermaassen erklärt

werden, das Sprechrecitativ (XIV. Auftr.) nicht fortgelassen werden, Ottavio richtet es jedoch an die nach der Rache-Arie auf der Scene verbleibende Anna und geht dann mit ihr zusammen ab. Das Recitativ lautet dann (nach B. & H): »Darf ich wirklich es glauben, dass so schändlichen Frevels ein Ritter fähig wäre! Klarheit hier zu gewinnen, will ich alles versuchen. Die Pflicht des Freundes, des Verlobten, höre mahnend hier im Busen ich sprechen: erst muss ich ihn entlarven und dann dich (statt: sie) rächen«. Folgt XV. Auftritt, Leporello und Don Juan.

Will man aber Ottavios Arie nicht opfern, so bietet sich folgender Ausweg. Nach der Arie Elviras im Händelschen Stil (No. 8) oder, falls sie ausgelassen wird, nach dem vorhergehenden Recitativ (X. Auftr.) geht nebst Elvira und Zerline auch der (protestirende) Don Juan mit ab. Von entgegengesetzter Seite tritt Ottavio auf. Hier ist der richtige Moment, wo er seine Arie singen darf, ohne taube Ohren zu finden, weil hier nach der halb komischen Vereitelung des Planes Don Juans durch Elvira ein ernster Ruhepunct angebracht ist. Nach seiner Arie folgt XI. Auftr. Don Juan kommt zurück: »Es ist als ob der Teufel sich bemühte, all meine Pläne grausam zu zerstören; alles geht abscheulich«. Während seiner Worte kommt von entgegengesetzter Seite Anna, Ottavio geht ihr entgegen: »O trockne, süsse Braut, des Schmerzes Thränen, lass auf Rache uns sinnen«. Nun erblickt er den Don Juan: »Ach, mein Freund Don Juan« u. s. w. ganz genau nach der Partitur ohne die bereits gesungene Arie. Wer daran Anstoss findet, dass Anna allein auftritt, der mag erst darüber mit sich ins Reine kommen, warum sie nach der Rache-Arie allein abgeht.

XV. Auftritt. Rec.

Leporello erscheint, bei Benutzung der oben angegebenen Scenerie, aus dem Pavillon oder einer Pforte neben demselben; seines Herrn schlechte Aufführung erweckt ihm schon wieder Gewissensbisse, die durch den hinzukommenden Don Juan schnell zerstreut werden. Leporello theilt ihm mit, dass er die Bauern in die Villa geführt, wo er Masettos Eifersucht mit Mühe beschwichtigt, als Elvira und Zerline erschienen sind und die Erstere ihren Empfindungen gegen Don Juan in der ihr eigenen

zarten Weise Luft gemacht. Er habe sie indess unvermerkt auf die Strasse bugsirt und die Villa fein hinter ihr abgeschlossen. Don Juan freut sich des gelungenen Spasses, der Freuden, die ihn inmitten der Bauernmädchen und sonstiger Gäste von der Strasse erwarten, und giebt seiner Lust in einer sprudelnden Arie Ausdruck, die gewöhnlich Champagnerlied genannt wird, obschon von Champagner im Originaltext ebensowenig die Rede ist, wie von dem cynischen »Schlafgemach«, das in der gebräuchlichen Übersetzung figurirt.

12. Arie.

Diese Arie scheint von den Sängern als eine überzeugende Anwendung des Grundsatzes gehandhabt zu werden, dass das Opernpublikum nicht den mindesten Anspruch darauf erheben darf, ein Wort vom Text zu verstehen. Wie könnten sie sonst das Zeitmaass so beschleunigen, dass bei der Entwickelung der grössten Zungengymnastik die deutliche Aussprache eine physische Unmöglichkeit bildet? Auch wird bei unsern grossen Orchestern die Milderuug aller p in pp unumgänglich sein.

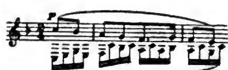
Beide gehen (bei der angegebenen Scenerie in den Pavillon oder durch die Pforte in den Garten zu Don Juans Landhause) ab.

Verwandluug. XVI. Auftritt. Rec.

Die Scene ist bis in Don Juans Garten vorgerückt. »Bauern und Bäuerinnen lustwandeln, lagern auf Rasenbänken.« Im Vordergrunde spielt sich eine kleine Familienscene zwischen dem eifersüchtigen Masetto und seinem jungen Weibchen ab, das ihm betheuert, dass der Ritter nicht einmal ihre Fingerspitze berührt hat; die Fingerspitze braucht's ja nun auch nicht gewesen zu sein! Der leichtgläubige junge Ehemann, der nur »lo scandalo« scheut, um sich nicht von Zerlinen auf der Stelle zu trennen, wird in einer Arie Zerlinens vollends nachgiebig gestimmt.

13. Arie.

Diese Musik (mit einem obligaten Violoncell):



(Andante grazioso d. h. die Achtel in anmuthig gehender Bewegung) bringt das Wunder fertig, dass sie uns die Singende als viel besser erscheinen lässt, als sie der Absicht des Dichters und ihrem Benehmen nach ist. Wer vermöchte sich diesen süssen Schmeicheleien in Tönen zu entziehen; mag Zerline zehnmal gefehlt haben, wir vergeben ihr um der liebenswürdigen, bestrickenden Anmuth willen, in die sie ihre Worte taucht; versteht sich, dass auch Masetto ihr die Friedenshand nicht vorzuenthalten vermag. Der Satz:



muss im gleichen Zeitmaass (♩. = ♩) genommen worden, wie der Hauptsatz, wodurch er sehr an Wärme gewinnt. Von einem più mosso findet sich in der Originalpartitur keine Spur.

Rec.

Don Juans Stimme, der drinnen Befehle ertheilt, giebt Zerlinen neuen Anlass zur Furcht, dem Masetto zur Eifersucht. Dieser beschliesst, von einer Laube aus die Annäherung Don Juans an seine Braut zu beobachten.

14. Finale.

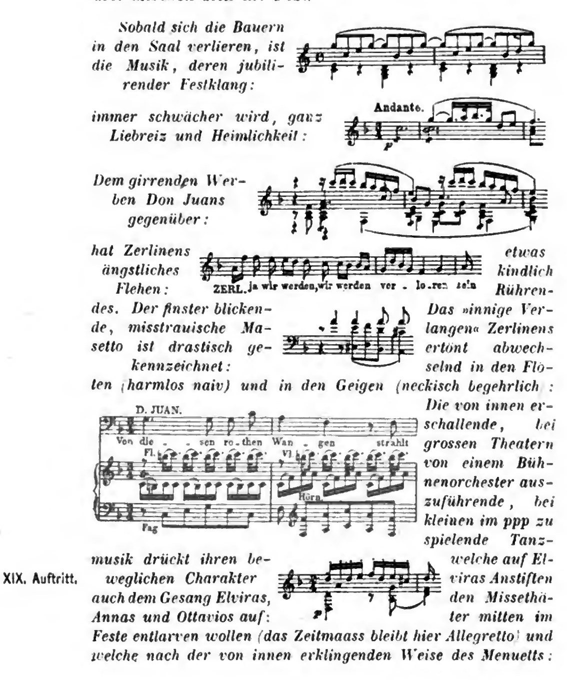
Im Anfang des ziemlich schnell (allegro assai) einsetzenden Finales ist das Hinweghuschen musikalisch ausgedrückt:



XVII. Auftritt.

Eine Festmusik, bei deren Ertönen sich Masetto verbirgt, kündigt Don Juans Nahen an, der mit prächtig gekleideten Dienern erscheint. Diese ermuntern die Gäste zur Lustbarkeit und gehen mit ihnen in den Saal. Zerline will sich verstecken, Don Juan bemerkt sie, will sie in die Laube ziehen, als er Masetto darin erblickt. Schnell gefasst, deutet er Zerlinens rothe Wangen nur auf das

Verlangen zum Geliebten, zu welcher Finte dieser mit den Worten: Capisco, sì, Signore, gute Miene macht. Alle drei mischen sich ins Fest.



Sobald sich die Bauern in den Saal verlieren, ist die Musik, deren jubilirender Festklang: immer schwächer wird, ganz Liebreiz und Heimlichkeit: Dem girrenden Werben Don Juans gegenüber: hat Zerlinens ängstliches Flehen: etwas kindlich Rührendes. Der finster blickende, misstrauische Masetto ist drastisch gekennzeichnet: Das »innige Verlangen« Zerlinens ertönt abwechselnd in den Flöten (harmlos naiv) und in den Geigen (neckisch begehrlich): Die von innen erschallende, bei grossen Theatern von einem Bühnenorchester auszuführende, bei kleinen im ppp zu spielende Tanzmusik drückt ihren beweglichen Charakter auch dem Gesang Elviras, Annas und Ottavios auf: welche auf Elviras Anstiften den Missethäter mitten im Feste entlarven wollen (das Zeitmaass bleibt hier Allegretto) und welche nach der von innen erklingenden Weise des Menuetts:

XIX. Auftritt.

die auf Weisung Don Juans an sie gerichtete Einladung des Leporello annehmen. In dem feierlich schönen Gebet (₵ Adagio, also nicht zu langsam), welches nur von Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet wird, bitten sie den Himmel um Schutz in der Gefahr.

Verwandlung. XX. Auftritt.

Im Saale wogt das festliche Treiben; nur Masetto, der jeden Schritt Don Juans, jedes Lächeln Zerlinens misstrauisch verfolgt, macht eine Ausnahme.

Allegro $^6/_8$. Es-dur. Köstlich schildert Mozart Masettos Eifersucht. Die sonst sprudelnde Musik, die ununterbrochen tänzelt und jubelt, »gefriert« jedesmal, sobald Masetto spricht, zur ausgehaltenen Halbnote, Streichinstrumente schweigen, und nur Hörner, Fagotts uud Klarinetten ertönen — ein Scherz, so geistreich wie einfach und bezeichnend:



XXI. Auftritt.

Das Erscheinen der drei Masken (Ottavio, Elvira, Anna) wird mit einem musikalisch prächtigen Hoch auf die Freiheit begrüsst, in das sie doch nur aus Höflichkeit und ohne die übliche Begeisterung, welche bei der bäuerischen Gesellschaft wohl natürlich ist, einstimmen dürfen. Der Tanz beginnt.

Um das zunehmende Vielerlei des Tanzes darzustellen, lässt Mozart von drei Orchestern auf der Bühne je ein Menuett, einen Zwei- und einen Dreitact (Walzer) ausführen:



Wenn nun schon das erste (grössere) Orchester fast nirgends auf die Bühue verlegt wird, so sollten doch die Theater so viel Pietät beweisen, um wenigstens das zweite und dritte, von denen jedes nur aus einem Violinisten und Violoncellisten zu bestehen braucht, nicht auch im untern Orchester zu belassen, sondern sie an zwei verschiedenen Saalecken aufzustellen. Selbstverständlich muss der Balletmeister Sorge tragen, dass auf der Bühne neben dem Menuett auch wirklich ein Zwei- und Dreitact nach der zugehörigen Musik getanzt wird.

In dem zunehmenden Gewirre ist es dem Don Juan gelungen, Zerlinen in eine Thür zu drängen, in der auch der treue Leporello bald verschwindet. Der Tanz wird plötzlich durch Zerlinens Hülferufe unterbrochen. »Die Musiker gehen mit den Andern in Verwirrung ab« (sodass also im Finale ein Chor, für den gar keine Partien in der Musik vorhanden sind, nicht mitsingt), die Thür wird (von Masetto und Ottavio) gesprengt, Zerline tritt heraus. Don Juan weiss auch hier eine Ausflucht und will an Leporello, dem vermeintlichen Missethäter, ein Exempel feststellen.

Auch die Musik bläht sich hier köstlich von Bombast und hohlem Pathos:



Seine Farce trifft diesmal jedoch nur auf Ungläubige, die sich ihm durch Abnehmen der Masken zu erkennen geben und von denen ihn Ottavio sogar durch eine Pistole (besser durch seinen Degen, da eine schliesslich nicht abgefeuerte, oder, wenn abgefeuert, das Ziel verfehlende Pistole immer etwas Lächerliches hat) bedroht. In das

Rachegeschrei seiner Feinde mischt sich das Grollen des Donners, doch Don Juan, der wohl zuerst die Beherrschung verlor, gewinnt sie bald wieder.

Es hat sich längst als dramatische und scenische Nothwendigkeit herausgestellt, dass, obschon die Partitur hierüber keine Angabe enthält, der von Ottavio hartbedrängte Don Juan sich schliesslich freien Weg bahnt. Leporello, dem Masetto mit Püffen zusetzen mag (II. Act I. Scene: Leporello: »Ward ich nicht etwa halbtodt geschlagen?«) enteilt mit ihm. Dass der Chor fehlt, ist für die musikalisch korrecte Wiedergabe sogar ein Vortheil; doch auch Ottavios nicht über alle Zweifel erhabener Heldenmuth erfährt eine entschiedene Verstärkung, wenn er allein oder nur mit dem unbewaffneten Masetto sich dem tollkühnen Don Juan entgegenwirft.

Der sehr bewegte Allegro-Satz, der zum Schluss noch beschleunigt wird, ist von wild grossartigem Charakter. Nach der Anfangsfigur: die gleichsam zum Angriff mahnt, erheben sich drohend die Stimmen der Anna und Elvira:

p cresc. f
Be - be, schwarzer Mis - se - thä - ter

Die Verwirrung Don Juans zeichnet sich in den schnell herabstürmenden Passagen:



dann seine und Leporellos Angst in der aufsteigenden Tonleiter, welche von dem schrill einsetzenden Chor der Übrigen wieder abwärts geleitet wird, wie Frage und Verneinung:



während der Donner in den gesammten Streichinstrumenten grollt und die Gesangsstimmen wie Blitze hüpfen und zucken:



Nicht in gleichem Maasse bezeichnend ist der Schluss dieses Finales. Auch an diesem ganzen Allegro versündigen sich die meisten Theater durch ein übertrieben schnelles Zeitmaass.

II. Aufzug, I. Auftritt. 15. Duett.

Auch Don Juan hat seinen häuslichen Kummer: Leporello, der beim Fest wohl ein wenig zu arg mitgenommen wurde, will durchaus seinen Dienst quittiren.

Rec.

Vier Dublonen verleihen der Überredungsgabe Don Juans den nöthigen Nachdruck; doch fordert Leporello wenigstens, dass Don Juan den Frauen entsagen soll. »Den Frauen entsagen! du Thor! weisst du, dass sie mir nöthiger sind, als das Brot, das ich esse, als die Luft, die ich athme?« Leporello ist wieder einmal entwaffnet, er tauscht sogar Hut und Mantel mit seinem Herrn, da dieser bei Elviras Kammermädchen in Dienerkleidung leichteres Gehör zu finden hofft.

II. Auftritt. 16. Terzett.

Da erscheint Elvira, die sich inzwischen in Sevilla niedergelassen hat, auf dem Balkon, sie wehrt sich gegen die Regungen des Mitleids mit dem Verräther, der, hinter Leporello stehend, mit heuchlerischer Stimme seine Reue betheuert, natürlich nur, um Elvira aus dem Hause zu locken und ihrer Zofe um so ungestörter den Hof zu machen.

Auch in diesem Terzett wird man mehr eine Gesammtstimmung und zwar die einer durch die laue Sommernacht gesteigerten schmachtenden Begehrlichkeit, als die einzelnen Empfindungen der Singenden ausgedrückt finden. So ist der lieblich verschwiegene Anfang:



gewiss für Elviras Worte: »Ah taci, ingiusto core, non palpitarmi in seno, è un empio, è un traditore, è colpa aver pietà« »oh schweige, unbilliges Herz (»hör' auf zu schlagen« giebt leicht den Sinn, als ob sie zu sterben wünschte), poche mir nicht im Busen, er ist ein Gottloser, ein Verräther, Sünde ist's, Mitleid zu haben« bei Weitem nicht bezeichnend genug. Dagegen ist in Don Juans längerer Anrede an Elvira:



der schmeichlerisch verlockende (in den zärtlichen Seufzern der Geigen noch verstärkte) Ton unnachahmlich getroffen.

ELV. Nein nimmer kann ich glauben dir

Und Elviras Erwiderung: ist ebenso energisch, wie in Leporellos Gesange:

LEP. Sie machen mich zu lachen, lachen, lachen, lachen

(»noch lachen« oder auch das bequemer zu singende »ja lachen« ist dem grammatikalisch ungewohnten: »Sie machen mich zu lachen« [B. & H.] jedenfalls vorzuziehen) gleichzeitig ein Vorwurf liegt.

III. Auftritt. Rec.

Elvira kommt herab, und Leporello, den sie für den Don Juan ansieht, findet so viel Geschmack an seiner Rolle, dass er schon im Begriff ist, ihr ewige Beständigkeit zu schwören, ganz nach dem Muster seines Herrn, als dieser hinter der Scene mit dem Degen rasselt, »als ermorde er Jemanden« und dadurch die Beiden vertreibt.

17. Canzonetta.

In einem Ständchen (welches genau denselben Anfang hat wie die Stelle des Terzetts: »O komm herab, du Engel«) sucht er sich bei der neuen Angebeteten Gehör zu verschaffen.

Die Mandolinenbegleitung wird in Ermangelung eines Mandolinenspielers am zweckmässigsten durch zwei Geiger, welche die Noten in scharfem Pizzicato im Einklang greifen. ausgeführt.

IV. Auftritt. Rec. Schon »kommt man ans Fenster«, als Masetto mit bewaffneten Bauern erscheint, um den Don Juan »todtzuschlagen«. Pseudo-Leporello ist gern dabei behülflich

18. Arie. und giebt in einer launigen Arie so geeignete Verhaltungsmaassregeln, dass er schliesslich ganz allein mit Masetto zurückbleibt.

Gleich der Anfang ist für das Austheilen geheimer Weisungen bezeichnend:



Charakteristisch und stets im leichten, scherzenden Tone gehalten ist das Seitenthema:



die wohl beabsichtigte Banalität des Schlusses ist recht dazu angethan, den Masetto sorglos zu stimmen. Von der »Schildwach«, als die sie zurückbleiben wollen, steht im Original zwar nichts (noi far dobbiamo il resto, e giàvedrai cos'è, wir müssen das Übrige besorgen, und bald wirst du sehen, worin das besteht), dennoch bildet das als Wache Arm in Arm auf- und abschreitende Paar einen komischen und nicht unangemessenen Anblick.

Rec. Der arglose Masetto zeigt dem Don Juan den beträchtlichen Vorrath seiner Waffen, mit denen dieser ihn tüchtig zerbläut, um dann davonzueilen.

Dem unmässig Schreienden eilt Zerline, eine Laterne in der Hand, zu Hilfe. Ihr Zuspruch und gar ihr reizender, anmuthiger Gesang von der Heilkraft des liebepochenden Herzens in einer von Anfang bis zu Ende schönen Arie weiss ihn bald zu trösten, sie erscheint zum ersten Male im Lichte einer rechtschaffenen, liebenswürdigen Gattin.

VI. Auftritt.

19. Arie.

Die Scene stellt »eine dunkle Vorhalle im Erdgeschoss des Palastes von Donna Anna« dar.

Verwandlung.

Zweckmässiger wird der Schauplatz noch mehr auf ein neutrales Gebiet verlegt, da es sonst schwierig ist, das Zusammentreffen so vieler Personen im Palaste zu erklären. Ist auch an einer Seite der Palast mit einer vorspringenden Halle, einem Vorhof und etwa einem Gitter mit einer offenstehenden Thür nicht zu missen, damit man sieht, dass Ottavio seine Braut heimgeleitet, so wird die andre Hälfte der Bühne am besten von einem allen zugänglichen Kreuz- oder Säulengang zu durchqueren sein, durch welchen sich Elvira und Leporello in den Palast verirren, über welchen auch Zerline und Masetto sich nach Hause zurückzubegeben im Begriffe sind, als sie auf Leporello und Elvira treffen. Auch eine Kapelle oder ein Kirchhof im Hintergrunde, woher Anna zurückkehrt, widerspricht dem Sinne der Scenerie nicht. Sie weint, als sie auftritt (Ottavio »Weine nicht mehr, theure Anna«), also liegt es nahe, dass sie am Grabmahl ihres Vaters weilte.

Leporello und Elvira treten auf (sie gerathen aus Versehen durch den Säulengang in die Gitterthür und in den zum Palast der Donna Anna gehörigen Vorhof), Leporello sieht Fackeln glänzen und eilt davon, um nachzusehen, ob sie nicht vorübergehen werden.

VII. Auftritt, Rec.

Der Elvira bemächtigt sich neues Bangen, indess Leporello (der sich zu weit in den Palast verirrt hat) die Gitterthür nicht mehr finden kann, durch die er der schmachtenden Donna entrinnen kann.

20. Sextett.

Elviras zwischen zärtlicher Liebe und bangem Zweifel

getheilte Empfindungen sind im Eingange des Sextetts geschildert:



Leporellos Fluchtversuch giebt der Musik einen leichteren und mehr scherzenden Anstrich. Mit höchster Feinsinnigkeit wird der Eintritt Annas und Ottavios, die von Fackelträgern begleitet werden, in der Musik hervorgehoben. Abgesehen von dem erhellenden Übergang von B-dur nach D-dur bezeichnen leise Trompeten sogleich den Eintritt einer ernst feierlichen Stimmung:

Das sorgsam zärtliche Motiv:



erscheint bald zuversichtlich während Ottavios Tröstungsworten, bald schmerzlich bei der Trauerklage Annas, welche erst im Grabe das Erlöschen ihres Schmerzes voraussieht.

»Erst im Grabe« (Solla morte il mio pianto può finir) nimmt sich im Munde einer liebenden Braut gar zu kühl aus. Vielleicht ist diese Redewendung eine Einmischung früherer Texte, in denen Don Juan der Anna nicht gleichgültig war. Da sie ihn in diesem Text aber wirklich nur als Lüstling und als Mörder, ohne einen Funken des Mitleids, hasst, so wäre statt der obigen Worte zweckmässiger zu singen: »Fand ich Rache, (statt: erst im Grabe) wird mein Sehnen, wird mein Schmerz erloschen sein«.

Unterdess findet endlich die suchende Elvira, ebenso wie der wiedererscheinende Leporello den Ausweg.

Diese suchende Besorgtheit der Elvira zeichnet der Komponist in chromatischer Tonfolge:

ELV. Ach, wo mag mein Gat . te weilen

VIII. Auftritt. Wie sie aus der Thür (Gitterpforte) nach draussen enteilen wollen, treten ihnen Masetto und Zerline (durch

den Säulengang, mit der Laterne, weil sie von Masettos Begegnung mit Don Juan heimkehren) entgegen und treiben sie nach vorn, wo sie jetzt vom Schein der Fackelträger hell beleuchtet werden; alle meinen den Don Juan ertappt zu haben. Masetto versteigt sich sogar zu einem bei ihm bisher ganz unbekannten Grade des Muthes:

MAS. Blei-be, Verräther, hier sollst du blei-ben

Elviras Fürbitte für den armen Gatten verhallt an dem hartherzigen:

Nein, nein, nein, nein!

der Übrigen; schon will Ottavio ihn tödten, da thut Leporello das, was unter diesen Umständen das Räthlichste ist, er fällt auf die Knie und bekennt, dass er nicht der Rechte sei.

Der klägliche Ton, in dem er um Barmherzigkeit bittet, vollendet die unwiderstehliche Lächerlichkeit seiner Eröffnung:

LEP. Ach habt Er-bar-men ach schont

crosc.

Nachdem die Übrigen des ersten Staunens Herr geworden sind, geben sie ihrem Unmuth, Leporello seinem Beben in einem musikalisch prächtigen, rhythmisch belebten Allegro, das dem Schlussfinale des ersten Actes sehr stimmungsverwandt ist und in dem Donna Anna die virtuose Führung der Stimmen übernimmt. Ausdruck.

In der Regel wird das Folgende bis zu Ottavios Arie (No. 22) übersprungen, wofür ein gewichtiger Grund nicht vorhanden ist.

IX. Auftritt.

Nachdem sich Donna Anna entfernt, wollen die Zurückbleibenden Leporello bestrafen. Dieser, der sein

Selbstvertrauen wiedergewonnen hat, kriecht in einer lebhaften und humorvollen Arie: bei Allen ein wenig zu Kreuz, namentlich bei Elvira, der ja alles klar sei, bei Masetto, den er ja nicht geprügelt haben könne, da er schon eine Stunde mit Elvira zusammen sei, und läuft, als er sie ein wenig beschwatzt, wie ein Sausewind davon.

21. Arie.

Diese Arie giebt der Leporello-Episode einen wirkungsvollen Abschluss und bietet durch ihre Beweglichkeit dem Darsteller eine dankbare Aufgabe; um so mehr Grund, sie nicht auszulassen.

X. Auftritt.

Ottavio macht endlich ernste Anstalten, Don Juan der Gerechtigkeit zu überliefern: »Verweilet hier in diesem Hause, erwartet mich, seinem Richter soll er nicht mehr entgehen, in wenig Stunden werdet alle ihr gerächt sein: so verlangt es die Pflicht, die Ehre, die Liebe.« In einer Arie entbietet er die Freunde, seiner Braut diese Botschaft zu überbringen: »Folget der Heissgeliebten und nehmt euch ihrer an!«

22. Arie.

Es mag bedenklich scheinen, dass er jetzt noch zu der bekannten koncertirenden Arie: Muße hat; aber ganz verwischen wird man jede dramatische Berechtigung der Arie, wenn er sie nicht, wie vorgeschrieben, in Form eines Auftrags an die Übrigen, sondern wie es leider überall geschieht, als beschaulichen Stimmungserguss (»Thränen vom Freunde getrocknet«) allein singt. Es ist eigentlich unbegreiflich, wie das Peinliche und Langweilige dieser Arie als Sologesang in diesem Moment der Handlung nicht längst auf die Beherzigung der Angaben des Originals geführt hat, und wie sich der Sänger, der, allein, der trockenen Wirkung seines Gesanges mit keinem Hülfsmittel der Darstellung zu Hülfe kommen kann, die werthvolle Anwesenheit der Übrigen, die er bittet zu Anna zu gehen, denen er be-

theuert, dass er den Schuldigen bestrafen werde: »Sagt ihr, sein Verbrechen treffe gerechte Strafe«, entgehen lassen kann!

Don Ottavio geht in die Stadt ab, Masetto und Zerline begeben sich in den Palast zu Anna, nur Elvira bleibt zurück.

XI. Auftritt.

23. Rec. u. Arie.

Jetzt darf ihre von Verrath, Hoffnung und schlimmster Enttäuschung gefolterte Seele endlich ihrem lange zurückgehaltenen Unmuth Raum geben:



schon sieht sie den kalten Verhöhner ihrer Liebe dem schwarzen Höllenschlunde entgegentaumeln. Doch dieses hoheitsvolle Weib, das Kränkungen über Kränkungen erduldet, fühlt im Augenblick, wo sie den einstigen Geliebten dem Untergange geweiht sieht, noch Mitleid! Sie glaubt ihn durch die Allmacht ihrer Liebe retten zu können! Das ist erhaben und ist weiblich! Jetzt zum ersten Male gesteht sie ihr Mitleid offen ein:



Die eigentliche Arie:



gehört zu den klassischen Tonstücken, die dem modernen Tonempfinden im Verhältniss zum Text als gar zu wenig charakteristisch erscheinen. Ganz abgesehen von unsern obigen Bemerkungen über diesen Punct, die hier angerufen sein mögen, darf auch die Hoffnungsfreude der Elvira, der letzte Rest der Beseligung, die sie selbst aus ihrer verschmähten Liebe noch schöpft, für die vorwiegend heitere Färbung der Arie in Geltung gebracht werden.

Sie geht nicht in Annas Palast, sondern auf die Strasse, damit später ihr Erscheinen auf dem Nachtmahl Don Juans

vorbereitet wird. Fraglos weist diese Scenenfolge eine viel logischere Verknüpfung und dramatischere Wirkung auf, als die bei den Theatern heute allgemein beliebte.

Verwandlung.

Die Entscheidung drängt, weniger weil wir den Bösewicht in immer tiefere Abgründe des Verbrechens stürzen sehen; denn nach der Ermordung des Komthurs, nach der Vergewaltigung Zerlinens sind die Abenteuer Don Juans verhältnissmässig harmloser Art. Aber die Theilnahme des Zuschauers an der Handlung erlahmt, Ottavio hat sich endlich zu einem entschlossenen Vorgehen aufgerafft, alle Empfindungen der betheiligten Personen haben Zeit und Gelegenheit gehabt, ganz auszutönen. Das Neue, was noch zu sagen bleibt, kann nur aus der Art der Bestrafung Don Juans hergeleitet werden.

XII. Auftritt. Rec.

Don Juan setzt über eine Mauer; der Ort, an den er gelangt, ist ein Kirchhof; das Grabmal des Komthurs mit dem Reiterstandbild bildet das Hauptmonument.

Nicht wenig Kopfzerbrechen hat manchen Mozartverehrern diese Statue gemacht, die in 24 Stunden — soviel Zeit ist etwa seit dem Morde verflossen — verfertigt sein muss, als ob irgend ein unbefangener Zuschauer in der Opern-Vorstellung auf ein solches Bedenken verfiele! Man sieht das Grabmahl und hält es für selbstverständlich, dass es mit dem Monument geschmückt ist; man würde sich höchlichst wundern, wenn man statt seiner die frisch aufgehäufte Erde erblickte!

Nicht lange, so führt den Leporello sein Weg an den gleichen Ort. Don Juan erzählt ihm sein neuestes Abenteuer mit dem Schätzchen Leporellos, das, durch die Verkleidung getäuscht, ihn für Leporello angesehen, aber, die Täuschung erkennend, ihm die Leute auf den Hals gehetzt hätte. Leporello: »Doch wenn sie meine Frau gewesen wäre?« Don Juan laut lachend: »Immer besser«. Da ertönt eine Grabesstimme:

Adagio. Dein La-chen endet schon e-he der Tag kommt

Zum ersten Mal in der ganzen Oper werden Posaunen

verwandt. Die Harmonien wirken um so schauervoller, als in der ganzen Oper nichts gleich Ernstes, Furchtbares erklang.

Nach der zweiten Äusserung des Geistes: »Verwegner, Verbrecher, gönne Ruhe den Todten!« wird Don Juan auf die Umgebung aufmerksam, »mit Geringschätzung« erkennt er das Denkmal; während Leporello sein Grauen hinter einem Galgenhumor verbirgt, treibt Don Juan den Frevel so weit, den Komthur zum Gastmahl einladen zu lassen. Im Duett macht Leporello mehrere durch seine Furcht vereitelte Anläufe, der Statue die Einladung zu übermitteln, bis Don Juan es selber thut; der Geist bejaht. Beide eilen davon.

21. Duett.

Dies Duett ist durchaus in demselben übermüthigen Ton gehalten, der Don Juans Äusserungen bis zum Schluss kennzeichnet. Nur Leporellos Angst, welche leitmotivisch im ganzen Duett durch die Septime: gekennzeichnet ist, ferner die Ansprache Don Juans an den Geist, welche sich mannhaft trotzig abhebt:



und der Eindruck des verhängnissvollen »Ja!« des Geistes (»Was soll ich dazu sagen? Er will zur Tafel kommen!«): bilden die gespenstigen Schatten, welche die allzugrellen Lichter dämpfen.

Verwandlung.
XIII. Auftritt.
Rec.

Ottavio ist zurückgekommen, er bringt Anna den Bescheid: »bald wird uns Rache zu Theil«, und legt ihr den Wunsch baldiger Verbindung nahe. »Weshalb willst du der Sehnsucht Schmerzen vermehren durch weitre Verzögerung? Wie grausam?«

25. (Dram.) Rec. Rondo.

Anna: »Ich grausam? o nein, Geliebter!« Sie beteuert ihre zärtliche und ewige Liebe zu ihm und hofft alles von des Himmels Gnade, die bald die Rache vollziehen (und somit ihr die Schliessung des Ehebundes gestatten) wird.

Annas Gesang ist der Ausfluss innigster Empfindung, die schon im Hauptmotiv ausströmt:



Im zweiten schnelleren Satz macht sich das Hineindringen des virtuosen Elements in den Koloraturen nach modernem Empfinden zu stark bemerkbar.

XIV. Auftritt. Rec.

Dieses Recitativ, in welchem der allein zurückbleibende Ottavio versichert, dass getheilte Schmerzen halbe Schmerzen sind, ist vollkommen überflüssig und schwächt die Wirkung ab. Beide müssen also am Schlusse der Arie abgehen.

Das Recitativ und Rondo ist unter dem Namen »Briefarie« bekannt, weil die Stelle des abwesenden Ottavio meist durch einen Brief versehen wird, den sie, als soeben von Ottavio eingelaufen, gelesen hat. Wie kommt sie zu diesem Brief? Ottavio hat sich aufgemacht, die Polizei zu benachrichtigen. Er schreibt ihr wahrscheinlich vom Polizeibureau aus und hat dabei noch Gedanken, seiner Liebe und ihrer »grausamen« Verzögerung in dem Briefe Erwähnung zu thun! Und das alles nur, damit dem Ottavio das Auftreten auf der Bühne gespart wird!

Verwandlung. XV. Auftritt. 26. Finale.

Manche Bühnen thun des Guten gar zu viel, indem sie dem Don Juan sogar beim Nachtmahl ein halb Dutzend Mädchen zugesellen. Man muss doch auch ein Maass kennen. Fällt uns Don Juans nimmer rastende Galantrie schon auf die Nerven, so werden wir wenigstens einen Schimmer von Achtung vor ihm haben, wir werden ihn als Mann schätzen, der »Jedes zu seiner Zeit« treibt, wenn er hier wenigstens einmal ohne weiblichen Anhang, allein mit Leporello, den Musikern und seiner Mahlzeit ist.

Don Juan liebt die Tafelmusik und lässt sogleich anstimmen. Das Programm enthält Stücke aus »Cosa rara« von Martin y Solar, aus »I litiganti« und aus »Figaros Hochzeit«. Das Witzige ist, dass nicht Don Juan, sondern Leporello stets die Titel der Opern angiebt.

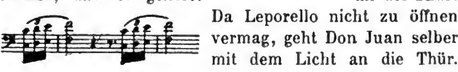
»Cosa rara« war diejenige Oper, welche den Erfolg des »Figaro« im Jahre 1785 verdunkelte. Wie W. Tappert meint, hat der Komponist mit diesen »dudeligen« Citaten, denen die glänzende Marscharie des Figaro folgt, in witziger Weise eine Lanze für seine eigene Musik gegen die seichten Modeopern eines Martin und Konsorten brechen wollen, was sehr wahrscheinlich ist.

XVI. Auftritt.

Da erscheint Elvira. Sogleich befiehlt der allzeit ritterliche Don Juan den Musikern, sich zu entfernen. Sie verlangt nicht mehr Lohn für ihre Treue, und beschwört ihn auf den Knien, sein Leben zu ändern. Er kniet zuerst gleichfalls und hat nur die Antwort: D. J. Ist dirs ge-fäl-lig theile mein Mahl. Wie sie von dannen eilen will, stösst sie einen Schrei aus und eilt entsetzt zum entgegengesetzten Ausgang, auch Leporello, der hinausgeschickt wird, um die Ursache ihres Schreckens zu erkunden, kommt nach einem Aufschrei schlotternd zurück:



(Die tiefen Fagotts erzeugen hier eine besonders düstere, unheimliche Klangfärbung). Dem Tappen des Geistes, das er gehört: folgt sogleich ein Pochen an der Thür:



Da Leporello nicht zu öffnen vermag, geht Don Juan selber mit dem Licht an die Thür.

Bleich, verstört, taumelt er zurück (das Licht ist erloschen), der Komthur tritt ein.

XVII. Auftritt.

Die Musik ist die des langsamen Satzes der Ouverture, nur dass sie dort mehr verdichtet und zusammengedrängt ist. Auch der erste Accord: ff *ist als scharfe Dissonanz für den Eintritt des Komthurs bezeichnender, als der Dreiklang der Ouverture. Zugleich erscheinen die Posaunen, die, obschon sie in einer der Originalhandschriften fehlen (bekanntlich wurden sie in allen Partituren oft in besonderem Anhang beigegeben), doch viel zu charakteristisch und für den Ernst der Situation viel zu wesentlich sind, als dass sie fortgelassen werden dürften.*

Don Juan, auch jetzt noch Cavalier, den kalten Spott auch angesichts des Boten aus dem Jenseits auf den Lippen, will ihn zum Essen nöthigen, was dieser in Tönen, die den Spott vergehen machen, ablehnt:



Charakteristisch werden Leporellos Fieberschauer in Achteltriolen gekennzeichnet, deren gleitende Bewegung im Gegensatz zu der Festigkeit des Rhythmus etwas Haltloses und versteckt Komisches hat:

Der Komthur richtet die verhängnissvolle Frage an Don Juan: Wirst mein Mahl du auch wohl theilen? Don Juans bejahende Antwort hat in diesem Augenblick etwas Heroisches:

Eindringlich ermahnt der Komthur ihn zur Reue, Don

Juan weist jede Mahnung mit dem trotzigen Motiv:



von sich; mit den Worten: verschwindet der Geist, Flammen schlagen aus der Erde, Donner erschallt, ein unsichtbarer Geisterchor ertönt, Don Juan wird von der Erde verschlungen.

An vielen Theatern werden hier rothhaarige Furien entboten, welche den Don Juan verfolgen und ins Grab treiben müssen. Hat Don Juan vor dem Geist des Ermordeten nicht gezittert, so werden ihm diese Fratzen, deren ungeschicktes Auftreten und deren geschmacklose Ausstattung sie meist noch mit dem Fluche der Lächerlichkeit belasten, nichts anhaben können, und der erhabene Schluss wird zu einem gewöhnlichen Höllenspectakel erniedrigt. In folgender Weise wird sich der Schluss am angemessensten abspielen.

In dem Augenblick, wo der Komthur von dannen geht, erhebt sich ein Donner, Blitze schlagen in das Gemach, das sofort zu brennen anfängt. Flammen und der unsichtbare Geisterchor schrecken den Don Juan, der das Weite gewinnen will, zurück. Leporello verbleibt scheu und angstvoll ganz im Vordergrunde. Da stürzt das Haus zusammen, im bläulichen Mondschein erblickt man hinter den Trümmern der Hinterwand den Kirchhof mit der Statue des Komthurs. Don Juan athmet auf, er sieht einen Ausweg; aber je näher er der Statue kommt, desto mehr beginnt er zu schwanken und zu taumeln; als er in unmittelbarer Nähe ist, schleudert ihn ein Blitzstrahl, der gleichzeitig zu Füssen des Denkmals ein Grab öffnet, hier hinein. Wie im Nu, ist das ganze Gewitter verschwunden, nur die schwelenden Trümmer des Hauses Don Juans weisen auf die Verheerungen. Im letzten Augenblick nahen Ottavio, Masetto, Anna, Elvira, Zerline, auch Leporello, der über die Trümmer flüchtet; vor ihren Augen verschwindet Don Juan, sie knien dankerfüllt zu beiden Seiten des Monuments nieder. Der Vorhang fällt.

Dieser Schluss bietet den Vortheil, dass die Sühne des Frevels auch allen Übrigen zum Bewusstsein kommt, die Handlung also einen vollkommenen Abschluss erhält. Auch der Inschrift des Monuments: »Den Frevler, der das Leben

mördrisch mir raubte, erwartet hier die Strafe«, wird dadurch eine zutreffendere Erfüllung gegeben.

Letzter Auftritt. Die letzte Scene, in welcher alle betheiligten Personen ankommen, um den »Schändlichen« der Justiz überliefern zu sehen, in der Leporello den Hergang des Strafgerichts erzählt, Anna den Ottavio aufs nächste Jahr vertröstet, Elvira in ein Kloster zu gehen beschliesst, Masetto nebst Zerlinen sich auf den Abendschmaus freuen und alle die Moral der Geschichte singen, ist schon zu Lebzeiten des Komponisten ausgelassen worden, was weder in Bezug auf ihren musikalischen Werth noch viel weniger in Bezug auf ihre dramatische Bedeutung zu beklagen ist. Auch das später hinzukomponirte Duett zwischen Zerline und Leporello, der von ihr an den Stuhl gebunden wird, wird mit Recht ausgelassen.



Die Oper Don Juan, im Italienischen als dramma giocoso, in deutschen anfangs sogar als Singspiel bezeichnet, gehört zu keiner ausgesprochenen Operngattung. Die Neigung war stets vorhanden, namentlich dem Helden einen philosophischen Untergrund, und zwar den einer nach vollkommenen Liebesglück schmachtenden, von Genuss zu Genuss fliehenden, nie befriedigten, also aus Nothwendigkeit weitersuchenden Mannesseele zu verleihen. Man hat ihn mit Faust zusammengethan, aber was hat der wissenssatte, an froher Lebenslust, also auch an einer aufrichtigen, unschuldsvollen Liebe neu Entzündete mit dem Wüstling gemein, der nur auf die Befriedigung roher Sinnlichkeit ausgeht? Was ist dem Don Juan heilig, der sogar auf dem Kirchhofe seinen Lästerreden nicht Einhalt zu gebieten vermag?

Ist also der Hauptcharakterzug Don Juans ein im

ganzen Umfange verwerflicher, ist er ein ausgesprochener Bösewicht, der sich von einem Richard III. nur durch eine andere Art der Idiosynkrasie unterscheidet, so bietet er andererseits doch Eigenschaften dar, die ihn im hohen Grade zu einen interessanten Charakter machen. Zunächst zwingt jedes Übermaass von physischer Kraft zur Bewunderung, es bildet ein Verstärkungsmittel der Vorzüge des Helden, eine Abschwächung seiner Fehler. Dann erfordert das ausgesprochene Glück des Helden bei den Frauen eine bestimmte Summe verführerischer Eigenschaften, diese Mischung von geistiger Überlegenheit und Selbstbewusstsein, von zarter Hingebung und glühender Leidenschaftlichkeit, deren Erscheinung von jeher als anziehend gegolten hat. Jener physischen Kraft gesellt sich bei Don Juan ferner ein heldenmüthiger Trotz bei, der erst angesichts des nahen Todes ins Wanken geräth. Als Würze und als geschickter Anwalt bei den Sympathien des Zuschauers ist dem Charakter des Helden der Humor, die Spottlust beizugeben. Dass er sich auch in der öfteren Erwähnung des Registers, behufs dessen Bereicherung er sogar auch alte Weiber nicht verschmäht, und in seinen Unterhaltungen mit Leporello als Schwätzer, wenn nicht gar als Prahlhans erweist, bildet keinen Vorzug und wäre besser vermieden gewesen. Für die Musik bot dieser Charakter allerdings eine äusserst günstige Veranlagung, wegen seines Heroismus, welche im Rhythmus, wegen seiner glühenden Sinnlichkeit, welche in der Melodie und in den Klangfarben so scharf gezeichnet werden können. Aber auch das humoristische Element hat Mozart, der in allen Gebieten Vertraute, beizumischen verstanden.

Die humoristische Richtung ist nahezu die herrschende bei Leporello, einem guten Burschen und noch besseren Bedienten, dem die Vertraulichkeit seines Ritters

schmeichelt, dem seine Streiche gewaltig imponiren, dem's nur bisweilen zu bunt wird, der sich indess über alle Verlegenheiten mit trockenem Witz hinweghilft. Hätte er einen tugendhafteren Herrn, er wäre der beste Mensch von der Welt. Diese Figur ist dem Dichter, wie dem Komponisten gleich meisterhaft gelungen. Der Letztere hat in ihrer Charakterisirung, die durch die ganze Oper festgehalten ist, ein Meisterwerk komisch-musikalischer Zeichnung geschaffen.

Masetto als eifersüchtiger, gutherziger Prahler ist ein rein komischer Charakter. In Zerlinen ist die Anmuth des Naturkindes verkörpert.

Ausschliesslich ernste Charaktere sind Elvira, Anna und Ottavio. Die Charakterschwäche des Ottavio ist bereits gekennzeichnet, sowie die Mittel zu ihrer Verminderung angegeben wurden.

Mozart adelte die Komik seiner Tonsprache, er milderte aber auch ihren Ernst oft in das Gefällige ab, und nur dadurch vermochte er die Gegensätze in den Charakteren und in der Handlung auszugleichen. Nur, wo das Schicksal über Don Juan hereinbricht, enthüllt er die ganze tragische Wucht, dessen sein Ausdruck fähig ist, theilweise auch in den Arien der ernsten Charaktere, namentlich der Donna Anna, obschon grade der Reichthum an Arien, sowie das Vorwalten der gesangstechnischen Richtung in ihnen als veraltet angesehen werden muss.

Hinsichtlich der Ökonomie der Handlung ist dem Textbuch der Vorwurf nicht zu ersparen, dass die grössten Wirkungen zu früh verbraucht werden; anstatt dass der Held sich in immer grössere Frevelthaten stürzt, begeht er die schlimmsten schon zu Anfang, und so leidet besonders der zweite Aufzug an einem Mangel an Spannung und Aufbau, der durch die komische Verwechselungsscene nur schlecht verwischt wird.

Wenn anlässlich der Jubiläumsfeier des »Don Juan« diese Oper von vielen Seiten als deutsche Nationaloper gefeiert wurde, so hätte sich wohl keiner mehr als Mozart selber über dieses Attribut gewundert. Eine Oper, die in Spanien spielt, von einem Italiener gedichtet, auf italienischen Text für italienische Sänger komponirt, mit Charakteren durchaus romanischer Färbung — einen Lüstling wie Don Juan kennt die ganze deutsche Sage nicht, auch Blaubart hat zu jeder Zeit immer nur eine Frau — soll deutsch, soll national heissen? Trotzdem bleibt der Don Juan eins der genialsten Meisterwerke der ganzen Opernlitteratur, und wenn an seiner stets ungeschwächten Anziehungskraft auch der pikante Stoff und der reiche Humor grossen Antheil haben mögen, so würden diese ohne Mozarts entzückenden Melodienreichthum doch längst vergessen sein, und wir Deutschen können stolz darauf sein, dass der oft komponirte Text grade durch einen der Unsern seine bislang idealste musikalische Einkleidung erhalten hat.

Ist es nun nicht zu beklagen, dass von diesem Meisterwerk immer noch keine einheitliche Fassung, ja nicht einmal eine mustergültige Übersetzung vorhanden ist? Der Tag des Jubiläums ging vorüber, und nicht ein Theater hat eine Aufführung auf Grund des Originals, mit einer geschickten Übersetzung, veranstaltet.

Ist der Tag noch in weiter Ferne, wo endlich eine Übersetzung erscheinen wird, welche die Übereinstimmung des italienischen Textes mit der Musik und dabei seine spielende Leichtigkeit erreicht, so sollte aber mit dem Aufräumen der Gewaltthätigkeiten, mit denen man die Oper mundgerecht zu machen meint, nicht mehr gesäumt werden. Auch im Vorliegenden sind einzelne Abänderungen gegeben worden. Von ihnen ist aber keine, die nicht eine grössere Verständlichkeit und Sinngemässheit

der Handlung zum Zweck hätte, was sich von den jetzt allgemein beliebten, vorhin angegebenen Änderungen bei ernster Prüfung doch nicht immer behaupten lässt!



3.

Die Zauberflöte.

Grosse Oper in zwei Aufzügen.

Text von Emanuel Schikaneder, Musik von W. A. Mozart.

Ouverture. Adagio. *Drei feierliche Accorde stimmen zu Andacht und Ehrfurcht; eine heilige Welt voll lauterer Empfindungen und Gesinnungen ist es, die uns umfängt. Sie erweckt das Verlangen, ihr anzugehören, zu ihr hinanzustreben. Dieses Streben ist in* Allegro. *dem Allegro geschildert, dessen Hauptthema wohlgemuthe Arbeitsamkeit und unermüdliche Unverdrossenheit ausdrückt:*



Das im fugirten Stil nach und nach in allen Stimmen einsetzende Thema zeigt die mannigfachen und immer eindringlicheren Bethätigungsformen dieses Strebens. Im Nebensatze scheint es im Sinne weiblichen Zartgefühls gemildert, wobei es bezeichnend ist, dass dieser mildere Gegensatz nicht durch ein neues Tongebilde erreicht wird, sondern dadurch, dass sich dem ersten Thema als Kontrapunct Oboe und Flöte beigesellen, gleich dem Weibe, das sich an den Mann anlehnt:



Aber die Arbeit ist erst halb gethan, noch ist den Ringenden das ganze Heil nicht erschienen. In dreimal drei Accorden:



pochen sie an die Heilspforte. Doch nur dem Erprobten thut sie sich auf; es beginnen die Prüfungen, die den Höhepunct der Strenge in der Engführung):*



erreichen. Doch nach und nach ebnet sich der Weg, die Mühen schwinden, die Unverdrossenheit heitert sich zum triumphirenden Frohsinn auf.

Mozart verwendet ausser dem vollen Orchester noch drei Posaunen, die mit den Trompeten zusammen die Klangfarbe feierlich und ernst gestalten und die namentlich den drei Accordgruppen in der Mitte, wo ausschliesslich Blasinstrumente verwandt werden, etwas unnahbar Erhabenes verleihen. Übrigens ist in diesen Accordgruppen, welche in der Priesterversammlung (II. Aufzug, 9) und später an verschiedenen Stellen wiederkehren, ein directer Hinweis auf die freimaurerische Symbolik enthalten, insofern mit dem gleichen Rhythmus der Aufnahme Begehrende an die Pforte des Tempels pocht. Es liegt in dem Rhythmus etwas Strebendes, Verlangendes; seinem Sinn entspricht es auch, wenn der letzte Schlag der stärkste ist, wesswegen ein kleines Crescendo in den Accorden anzubringen ist. Auch das Hämmern und Klopfen des ersten Motivs kann zwanglos auf das Behauen und Glätten des rohen Bausteins, womit symbolisch die Arbeit des Freimaurers bezeichnet wird, bezogen werden. Dass Mozart dies Motiv aus der B-dur-Sonate von Clementi entlehnte, ist für die damalige Zeit, welche über derartige Anleihen weniger streng urtheilte, als die unsre, nicht verwunderlich; die sehr bezeichnende Nuancirung ist überdies Mozarts Werk. Aus der im vorliegenden angegebenen Ausdeutung, die sich eigentlich von selbst ergiebt, geht hervor, dass ein so schnelles Überhasten

*) Mit Engführung wird derjenige Eintritt eines zweiten, mehr oder weniger streng dem ersten nachgebildeten Themas bezeichnet, welcher erfolgt, bevor noch das erste Thema beendet ist. Hier ist die Engführung im Sinne der Ungeduld, der Mühsamkeit angewandt.

des Zeitmaasses im Allegro, wie es in den meisten Orchestern beliebt wird, dem Ganzen einen leichtfertigen Anstrich giebt, der dem Geist der Ouverture durchaus zuwider ist.

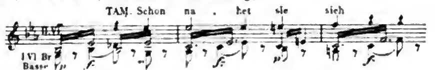
I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

Der »japonische« Prinz Tamino hat sich auf der Jagd in eine Felsengegend verirrt und wird hier plötzlich von einer Schlange verfolgt. Da er ohne Waffen ist (im Original »mit einem Bogen, aber ohne Pfeil«), so ruft er um Hülfe und sinkt in Erwartung des Todes ohnmächtig zusammen.

Der ganze Vorgang wird von der Musik mit grösster Deutlichkeit wiedergegeben, man bemerke Taminos athemlose Angst:



Die Tonmalerei, welche das Heranwälzen der Schlange zeichnet (I. Vl., Br., Bässe im Einklang):



und den von Trompeten und Pauken begleiteten Ausruf der Damen:

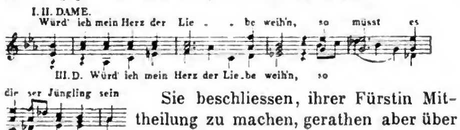
3 D. Stirb, Un - ge - heu'r, durch uns - re Macht

Der Zuschauer hat sich bei einer solchen Lieblingsoper, wie es die »Zauberflöte« ist, an manches Widersinnige gewöhnt, das, obschon es meist durch Schikaneders Text hervorgerufen ist, doch der Oper nicht zur Zierde gereicht und leicht zu vermeiden ist. Tamino erscheint in den meisten Aufführungen hier als ein ausgesprochener Feigling, dessen Stärke nur im Hülferufen besteht und der, ganz unmännlich, schliesslich noch umsinkt. Dazu die Schlange, die sich über die Bühne wälzt und die, noch so vollendet hergestellt und noch so natürlich sich windend, doch meist zur Heiterkeit Anlass giebt. Man umgeht diese Mängel durch folgende Anordnung. Auf der Höhe eines felsigen, unzugänglichen Gebirges (rechts) er-

scheint in höchster Erschöpfung und zurückweichend Tamino; er späht, legt seinen Bogen an, schiesst, sieht erschreckt, dass er ohne Erfolg geschossen hat, und nun klimmt er während des Singens herab bis auf einen Felsenvorsprung ziemlich vorn, wo er, den Tod erwartend, zusammenbricht. Von der Schlange sind nur einzelne Windungen bemerklich geworden, während das ganze Ungethüm durch die vorstehenden Felsen in ein wohlthätiges Dunkel gehüllt bleibt. Im Original ist ein runder Tempel angegeben, was ein Überbleibsel der ursprünglichen Absicht des Textes bildet, nach welcher die Königin der Nacht die gute Fee und Sarastro ein böser Zauberer sein sollte. Dieser Tempel ist entweder fortzulassen oder in ein Schloss zu verwandeln, aus dessen Pforte die Damen kommen.

Da stürzen drei Damen herbei, welche die Schlange »zu drei Stück entzweistossen«. Nach der ersten Freude über ihren Triumph wenden sie sich zu dem noch immer Ohnmächtigen, dessen Schönheit sie zu einmüthiger Bewunderung hinreisst.

An dieser Lobpreisung ist ausser der lichtvollen und doch glühenden Klangfarbe (Fl. und Kl. für die I. und II., alle Geigen für die III. Dame) die lebensvolle Gegenüberstellung des Alts gegen die beiden Soprane hervorzuheben:



Sie beschliessen, ihrer Fürstin Mittheilung zu machen, gerathen aber über die Frage, wer bei dem Jüngling zur Bewachung zurückbleiben solle, in eifersüchtigen Hader.

Es ist interessant zu beobachten, wie Mozart das Motiv, das zuerst etwa die Vorfreude der Damen über ihre Mittheilung an die Fürstin und die Freude der Fürstin selber ausdrückt:

(Lasst uns zu uns-rer Für-stin eilen...)

schliesslich durch Verkürzung und Dissonanz in ein Zankmotiv umwandelt:

Ihr erster Zorn schlägt aber sogleich in neckischen Spott um (der namentlich aus der Figur der Flöten und Oboen, später mit dem Fagott, heraustönt):



Da keine der andern den Platz bei dem unbekannten Adonis einräumen will, so gehen sie nach dem schönen Abschiedsgesange, in welchem die Oboe sehnsüchtig auf ihr zartes Lebewohl antwortet:

alle drei hinweg. Tamino erwacht, er sieht die Schlange erlegt, da hört er die Töne einer Waldflöte, »er versteckt sich hinter einem Baum«.

Dialog.

— oder besser, er geht mit den Worten: »Ha, ein Mann nähert sich dem Thal, ich will ihn belauschen« ab.

II. Auftritt.
2. Arie.

Der Nahende ist kein Anderer, als der weltbekannte Vogelfänger, lustige Patron, Schalk, Schwätzer, Prahlhans Papageno, übrigens der beste Mensch von der Welt, besonders so lange er gut zu essen und zu trinken hat, der kein sehnlicheres Verlangen hat, als ein liebes Weibchen zu besitzen. Nachdem er sich uns in seinem Liede vorgestellt (das der Form nach mit der Mozartschen Bezeichnung Arie nichts zu thun hat und das den fröhlichen Volkston getreu nachahmt), will er die Vögel seines Käfigs an der Thür des Tempels (des Schlosses) abgeben,

als sich ihm Tamino in den Weg stellt. Aus ihrem Gespräch, in dem Papageno seinem hausbackenen Mutterwitz volle Freiheit gewährt, erfahren wir, dass Tamino ein Fürstensohn ist, dass Papageno in Diensten der »sternflammenden Königin« steht, sowie dass seine Dienste in der Lieferung von schönen Vögeln für den Palast der Königin bestehen. Die »Riesenkraft«, die sich Papageno beimisst, als ihm Tamino in missverstandener friedlicher Absicht näher rückt, veranlasst diesen, in dem Vogelfänger den Erleger der Schlange und seinen Lebensretter zu erblicken. Seinen Dank streicht Papageno mit Behagen ein, als die drei Damen wiederkehren und dem Lügner als Entgelt für die Vögel statt des Weines Wasser, statt des Brotes einen Stein überbringen und ihm gar noch ein Schloss vor den allzu schwatzhaften Mund hängen. Auch Tamino geht nicht leer aus, doch erntet er lieblichere Gabe, das Bild der Pamina, der Königin Tochter, in dessen Anschauen er sich mit immer wachsenderem Wonnegefühl versenkt, dessen Urbild zum Gegenstand der glühendsten Liebe zu erheben, er sich nicht enthalten kann.

Dialog.

III. Auftritt.

IV. Auftritt.

3. Arie.

Aus der schönen Arie »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« verdient die Stelle nach seinem Geständniss »die Liebe ist's allein« Beachtung. Der Wunsch, sie zu sehen, ergreift ihn: »O wenn ich sie nur finden könnte ... wenn sie doch schon vor mir stände ... ich würde .. würde .. warm und rein, was würde ich?« u. s. w. Dieses Drängen erfährt in der im Crescendo aufwärtseilenden Passage, dieses Stammeln, Seufzen und Suchen in den abgerissenen Violinfiguren und den einander antwortenden Accorden der Streicher und der Bläser eine reizvolle Ausmalung:



V. Auftritt. Dialog.

Da nahen die Damen aufs Neue, um dem Prinzen die Freude der Königin über sein von ihr belauschtes Geständniss zu überbringen und ihn zu bitten, dass, wenn er ebensoviel Muth und Tapferkeit besässe, als er zärtlich sei, er Paminen den Händen eines mächtigen, bösen Dämons entreissen möge. Entschlossen ruft der Jüngling aus: »Der Bösewicht falle von meinem Arm; das schwöre ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen!« Da kündigt ein starker Donner, während dessen sich die Berge theilen und die Scene sich in ein schönes Gemach verwandelt,

VI. Auftritt. 4. Arie.

das Nahen der Königin an. Sie klagt ihm ihren Schmerz, zum Lohn seiner Rettungsthat verheisst sie ihm der Tochter Hand.

In dem Recitativ sticht zunächst gegen alle bisherigen Opern Mozarts die ausdrucksvolle, ganz dem deutschen Sprachgeist nachempfundene Deklamation auf; das Larghetto ist eine so rührende Klage, wie sie vorher kaum bei dem Meister anzutreffen ist. Welche Wehmuth klingt aus den Worten:



Wie innig und treffend ist die Erinnerung der Mutter an den Augenblick beschrieben, als sie die Theure verlor:



Während in den Sechzehnteln der Geigen das Zittern nachgebildet ist, verstärkt und hebt der von Bratschen und Fagott erzeugte eigenthümliche bange Klang einer klagenden Mittelstimme den Gesang der

Königin. Dagegen können wir Jahn nicht Unrecht geben, wenn er das Allegro ungleich schwächer findet und die Einfügung der rein instrumentalen, geschmacklosen Koloraturen hier und in der zweiten Arie der Königin eine Entstellung nennt. Thatsächlich hat Mozart diese Rouladen aus Gefälligkeit gegen die »geläufige Gurgel« seiner Schwägerin Hofer, welche am Schikanederschen Theater die Königin sang, angebracht.

VII. Auftritt. 5. Quintett.

Als Tamino sich noch gar nicht von seinem Staunen über die wieder entschwundene Erscheinung der Königin erholen kann, naht ihm winselnd Papageno mit dem Schloss (sein ohnehin lächerliches Hm! hm! wirkt noch drolliger durch das mitgehende Fagott). Endlich wird der Ärmste von den zurückkehrenden Damen seiner Plage enthoben, auch wird eine moralische Betrachtung über den Nutzen eines solchen Schlosses angestellt, die Mozart mit vielem Humor musikalisch illustrirt: »Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloss vor ihren Mund«:

VIII. Auftritt.

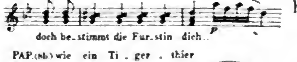


Ferner überreichen sie dem Tamino eine Flöte: »Hiemit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln«:

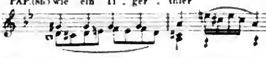


»den Hagestolz nimmt Liebe ein.« Auch hier fühlt sich Schikaneder zu einer Moral verpflichtet, gegen die sich nicht das Mindeste einwenden lässt: »O! so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen werth, denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt.« Und wie das Genie auch da noch einen Ausweg findet, wo

sich ein Anderer nicht zu rathen weiss, so benutzt Mozart diese albernen Verse zur Unterlage eines gefälligen, ruhig austönenden Vokalsatzes. Doch Papageno soll den Prinzen zu Sarastros Burg begleiten, wogegen er sich aufs heftigste sträubt. Schon in den strengen Gesang der Damen tönt sein Bangen hinein (s. die Sechzehntelfigur):



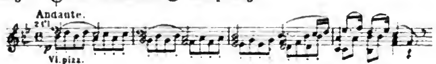
hat er doch gehört, dass Sarastro:



Die Achtelstimme, welche wieder in der eigenthümlich näselnden Zusammenstellung der Bratschen und der Fagotte erscheint, bezeichnet hier den Abscheu des geängsteten Papageno vor dem menschenfresserischen Sarastro.

Der Kleinmüthige beruhigt sich erst, als er von den Damen ein Glockenspiel von zauberischer Wirkung erhält. Schon wollen diese gehen, als sie noch um Auskunft über den Weg gefragt werden. Auch für diese Verlegenheit ist gesorgt: »drei Knäbchen jung, schön, hold und weise umschweben euch auf eurer Reise.«

Schon bei der ersten Erwähnung der Knaben nimmt die Musik die liebliche Klarheit an, welche sie bei allen Gesängen der drei Genien aufbietet, auch ist es für die fast zärtliche Vorliebe, welche der Komponist für diese Gestalten beweist, bezeichnend, dass hier zum ersten Mal im Quintette die Klarinetten erscheinen, wodurch die Klangfarbe mit einem Schlage weich und voll wird, sowie dass das Zeitmaass aus dem Allegro 𝄵 *in Andante* 𝄴 *umspringt:*



Verwandlung.

Zum Verständniss der weiteren Handlung ist es nöthig, zu bemerken, dass, als Schikaneder bis hierher mit sei-

nem Text gekommen war, er erfuhr, dass auf dem Leopoldstädter Theater in Wien, welches neben Volkspossen auch Opern gab, eine nach demselben Stoff bearbeitete Zauberoper vorbereitet werde. Es kann nichts für den künstlerischen Leichtsinn, mit welchem er arbeitete, bezeichnender sein, als dass er, statt das Bisherige nach einem neuen Plane umzuarbeiten, dies ganz unangetastet liess und erst von hier an eine Umwandlung einzelner Charaktere und ihres Verhältnisses zu einander in einem dem Vorbild entgegengesetzten Sinne eintreten liess. So wurde Sarastro zu einem guten Geist, während die Königin der Nacht es sich gefallen lassen musste, nachträglich in ein rachsüchtiges Weib umgestaltet zu werden, welchem freilich der Schmerz über den Verlust ihrer Tochter zu triftiger Entschuldigung dient. Aber noch ein anderer Gesichtspunct gewann auf die fernere Anlage der Oper einen entscheidenden Einfluss. Kaiser Leopold II., welcher im Jahre 1790 Josefs Nachfolger geworden war, liess unter Anderen namentlich den Freimaurerorden die veränderten politischen Grundsätze, denen er huldigte, fühlen; und da nun jederzeit der unterdrückte Freiheitsdrang in den breiten Schichten des Volkes Mitgefühl und Aufmerksamkeit erregt hat, so irrte sich Schikaneder nicht, wenn er sich von einer Verherrlichung der verdächtigten Freimaurerei einen grossen Erfolg versprach. Sarastros Reich war nunmehr vortrefflich dazu geeignet, um zu einem Sitz freimaurerischen Lebens gemacht zu werden; die Grundsätze der Freimaurer von der Bühne herab aussprechen zu lassen, hatte um so weniger Arg, als dieselben den werkthätigen Lehren des Christenthums nicht widersprechen. Aber auch ein gutes Theil an Symbolen und Gebräuchen durfte in Sarastros Reich hinübergenommen werden, weil sie an und für sich unverfänglich sind und ihr tieferer Sinn nur dem

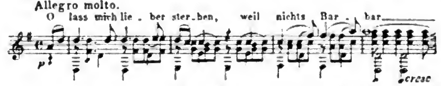
Eingeweihten klar ist. Für diesen wurde die Oper sonach zu einem Tendenzstück, während sie in den Augen des Laien eine gerade für die Oper werthvolle Beimischung des Geheimnissvollen erhielt. Überdies war Mozart selbst ein begeisterter Freimaurer, der Alles, was in den Text an freimaurerischen Anschauungen eingeheimnisst war, mit einer Innigkeit des Gefühls erfasste, die all diesen Stellen eine fast religiöse Weihe und Erhabenheit verliehen hat.

IX. u. X. Auftritt. Dialog.

Ein Gespräch von Sklaven über Paminas Entweichen aus Sarastros Burg und über ihre Einfangung durch den »üppigen Wanst« und Sclavenpeiniger, den Mohren Monostatos wird stets ausgelassen; die neue Scene beginnt sogleich mit dem Terzett.

XI. Auftritt. 6. Terzett.

Sarastros Diener, der lüsterne Mohr Monostatos, hat einen Fluchtversuch Paminens vereitelt und schleppt sie auf die Bühne. Auf seine Drohung: »mein Hass soll dich verderben« erwidert sie mit unverzagter Entschlossenheit:



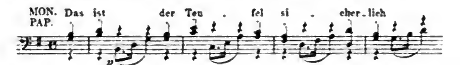
XII. Auftritt.

dich rüh.ren kann

und sinkt ohnmächtig auf ein Sofa. Da späht Papageno, während die Musik gemüthliche Neugier ausdrückt:

durchs Fenster, er kommt herein, doch als er den Mohr erblickt, überkommt ihn ein Entsetzen, wie es nur noch von dem des Mohren selber übertroffen wird, der sich plötzlich in seiner Zärtlichkeit zu der ohnmächtigen Pamina von einem weissen Unbekannten in seltsamster Kleidung belauscht sieht. Zitternd laufen beide mit ab-

gebrochenen Ausrufen des Schreckens davon, während die Musik dazwischen ihr leises Davonschleichen erläutert:



XIII. Auftritt. Dialog.

Jetzt könnte statt der belanglosen Worte der wieder erwachenden Pamina die durch die Auslassung des IX. und X. Auftritts unterbliebene Aufklärung erfolgen. Der Auftritt würde dann lauten: Pamina (spricht wie im Traume): Mutter — Mutter — Mutter! (Sie erholt sich, sieht sich um) Wo bin ich? wie! noch in der Burg des grausamen Sarastro, der mich meiner Mutter entriss? noch den Verfolgungen des verhassten Mohren ausgesetzt, denen ich soeben durch die Flucht entrinnen wollte? O, das ist hart, sehr hart! das ist bitterer als der Tod!

XIV. Auftritt.

Inzwischen hat der kluge Papageno seine Fassung wiedererlangt, und zwar durch Vernunftgründe. »Es giebt ja schwarze Vögel in der Welt, warum nicht auch schwarze Menschen?« Er ist hocherfreut, in dem »Fräuleinbild« die Gesuchte zu finden, die er nach dem Bild, das ihm aus irgend einem Grunde von Tamino übergeben worden ist, als die Tochter der sternflammenden Königin erkennt. Papageno erzählt ihr, dass er von Tamino vorausgesandt worden sei, dass dieser sie innig liebe, und nachdem beide in dem allbekannten Duett »Bei Männern, welche Liebe fühlen« das Lob der Liebe gesungen, benutzen sie die Gelegenheit der Abwesenheit des auf der Jagd befindlichen Sarastro, um zu entfliehen.

7. Duett.

Dies Duett ist von Mozart auf Verlangen Schikaneders dreimal, nach manchen Berichten sogar fünfmal umgeändert worden, weil es diesem immer noch nicht volksthümlich genug war. Über die Verse des Dichters ist kein Wort zu verlieren; sie sind besser gemeint, als ausgedrückt. Dass aber Schikaneder nicht Unrecht hatte, wenn er auf dieses Duett, das in der Lobpreisung der Ehe des allgemeinen Anklanges sicher war,

ein Hauptgewicht gelegt wissen wollte, bewies die von Anfang an ganz beispiellose Beliebtheit des Duetts.

Verwandlung. XV. Auftritt.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen Hain, der mit drei Tempeln geschmückt ist; im Hintergrunde steht der Tempel der Weisheit, links der Natur, rechts der Vernunft.

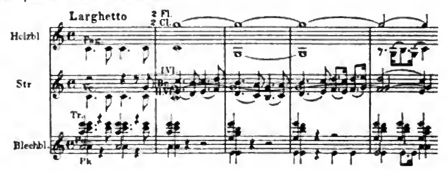
In den neueren Ausstattungen ist die deutliche Hervorhebung der im Freimaurerkultus oft anzutreffenden Dreizahl der Tempel meist verwischt worden, wie auch die Inschriften fehlen, beides mit Unrecht.

Drei Knaben führen den Tamino herein. Diese Knaben spielen insofern eine zweifelhafte Rolle, als sie zuerst in den Diensten der Königin stehen und jetzt als überzeugungstreue Werkzeuge Sarastros erscheinen; hierin liegt eine jener Folgewidrigkeiten, welche durch die Planänderung des Stücks entstanden.

8. Finale. Larghetto.

Wir werden wie mit Zauberschlag auf geweihten Boden versetzt. Ein heiliger Friede umfängt uns, sobald die feierlich schreitende Musik ertönt.

Zu dem Eindruck der Musik trägt die Instrumentation nicht wenig bei. Die Kontrabässe spielen nur bei Taminos kurzer Frage mit, sodass die Klangfarbe der Streichinstrumente jeder Dumpfheit entbehrt; dagegen halten Flöten und Klarinetten mehrmals das hohe G aus, wodurch sich ein milder Glanz über die Musik ausbreitet. Die gedämpften Trompeten, die leisen Posaunen und die gedämpften Pauken erwecken Ehrfurcht und Andacht:



Die Knaben weigern jede Auskunft und prägen ihm die Lehre ein: »Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!« wobei nach jedem der drei Worte jedesmal das Orchester mit einem ausgehaltenen feierlichen G (Flöte, Klarinette, Posaune) antwortet.

Rec.

Tamino ist verwundert, an einem Ort, wo der Bösewicht thronen soll, so erhabene Worte zu hören, so beredte Spuren kunstreicher Arbeitsamkeit anzutreffen. Er wagt sich an die Pforte rechts, ist doch seine Absicht »edel, lauter und rein«:

TAM. Pa-mi-nen retten, Pa-mi-nen retten, ist mir Pflicht

Doch rechts und links tönt ihm ein entschiedenes »Zurück!« entgegen. Aus der Thür des hinteren Tempels kommt ein alter Priester, der ihn erkundet.

Die Hoheit des würdigen alten Mannes findet sich meisterhaft in dem Übergang der Musik von dem leichten Motiv, mit welchem sich Tamino den Tempeln nährt, zu einen breitzerlegten Accorde, sowie vom C-moll zu dem beruhigenden, gesetzteren As-dur:



Als Tamino ihm erwidert, er suche »der Lieb' und Jugend Eigenthum,« wirft der Priester ein: »dich leitet Lieb' und Jugend nicht«:

Adagio. cresc.
PR. Weil Tod und Ra-che dich ent-zünden

Der Jüngling ist voller Verzweiflung, er wird irre an allem, was ihm heilig dünkt, als er hört, dass in diesen geweihten Gründen der nach seiner Meinung arglistige

Sarastro herrsche. Als der Priester erfährt, dass eine unglückliche Mutter dem Tamino ein so abgünstiges Urtheil über Sarastro beigebracht, antwortet er: »ein Weib hat also dich berückt? ein Weib thut wenig, plaudert viel ..« Tamino, der immer dringender nach Paminens Schicksal fragt, erhält vom Alten nur die räthselhafte Antwort:



In dem Motiv bei Nb. giebt sich Taminos Schmerz über die Vereitelung einer baldigen Stillung seiner Liebessehnsucht zu erkennen.

Auf seinen fragenden Ausruf: »wann wird das Licht mein Auge finden?« antworten unsichtbare Stimmen: »Bald, Jüngling, oder nie!« auf seine stürmische Frage, ob Pamina noch lebe: »Pamina lebet noch!«

Die Melodie dieses Chors ist die der Räthselworte des Priesters, nur dass Posaunenaccorde das zweite und dritte Mal der Musik den Nachdruck wie eines Orakels verleihen.

Wieder ist im ganzen Recitativ die echt deutsch empfundene Deklamation und die feine Ausmalung aller Gefühlsschattirungen des Textes durchs Orchester zu bewundern.

Andante.

Halb getröstet, spielt er, abwechselnd singend, auf seiner Flöte, wodurch er wilde Thiere bezaubert (die heute nicht mehr zu erscheinen pflegen), wodurch er auch den

Presto.

Papageno herbeilockt, dessen Flöte er wohl vernimmt, den er aber, eine falsche Richtung einschlagend, verfehlt.

Papageno und Pamina wollen dem Flötenton Taminos, der ihnen noch Antwort giebt, nacheilen, als sie von

XVI. Auftritt.
Andante.
XVII. Auftritt.
Allegro.

Monostatos eingeholt werden, der Sklaven herbeiruft, um sie fesseln zu lassen; da gedenkt Papageno seiner Glöckchen:

Allegro.

und zwingt seine Verfolger mit ihren Klängen zu lächerlichem Tanze und zum Entweichen. Wieder geben die vielwirkenden Glöckchen zu einer Moral Anlass, die zwar garnicht in die Stimmung zweier fliehender Personen hineinpasst, aber von Mozart zu einem artigen Duettliede verwandt wird. Da verkünden Trompeten, Pauken:

XVIII. Auftritt.

Allegro maestoso.



und Lebehochrufe von aussen des mächtigen Sarastro Zurückkunft von der Jagd. Dem Papageno sinkt der Muth (die gebundenen Streichinstrumente, mit denen die Fagotte mitgehen, kennzeichnen seinen Schauer):

PAP. O wär' ich ei_ne Maus, wie wollt ich mich verstecken,

während Pamina furchtlos die Wahrheit zu sagen sich vornimmt.

Nachdem während eines glänzenden Marschchors alle auf die Bühne gekommen sind, tritt Pamina dem Herrscher entgegen, bekennt kniend ihren Fluchtversuch, als dessen Beweggrund sie freilich nur die lästigen Liebeswerbungen des Mohren anführt. Sarastro kennt jedoch ihr Herz besser als sie meint:

Larghetto.



Dieser ganze Gesangsdialog zwischen Sarastro und Pamina erhält durch die Bassethörner (B. & H. im letzten Beispiel) eine etwas schwermüthige Färbung. Dieses Instrument ist heute ganz aus den Orchestern verschwunden; es gehört zu der Familie der Klarinetten und steht eine Quint tiefer

als die Klarinette, ist aber im Klange mehr der Klarinette, als der viel sonoreren Bassklarinette verwandt, sodass es auch an dieser Stelle am richtigsten durch gewöhnliche Klarinetten ersetzt wird. Von schöner Wirkung ist der Eintritt der Flöte, sobald Sarastro auf Paminas Liebe anspielt. Die ganze Stelle hat etwas väterlich Mildes.

Seine Entscheidung lautet: »Zur Liebe kann ich dich nicht



Das berühmte tiefe »Doch«, das zweimal auf dem tiefen F erklingt und eigentlich nur Bassisten von sonorer Tiefe tadellos gelingt, ist ein gewagter und etwas virtuoser Effect, der auch wohl auf eine jener persönlichen Gefälligkeiten zurückzuführen ist, denen Mozart zuweilen künstlerische Rücksichten unterordnete.

Sarastros Liebe kann nur im väterlichen Sinne gemeint sein, da die ganze Gestalt des Weisen, Gütigen eine andere Deutung nicht zulässt, obschon im ursprünglichen Plan die Leidenschaft das Motiv der Entführung Paminas bildete.

Auch die Liebe Paminens zu ihrer Mutter lässt Sarastro nicht als gültigen Grund zu ihrer Befreiung gelten: »Sie ist — ein stolzes Weib. Ein Mann muss eure Herzen lenken, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schweifen.« Seine Worte bilden schon den zweiten Vorwurf, der in der Oper dem zarten Geschlecht aufgehängt wird, sie sind ein neuer Beleg für die freimaurerische Tendenz der Oper, da bekanntlich die Frauen von der Betheiligung am Kultus ausgeschlossen sind.

XIX. Auftritt.
Allegro.

Nach der vielberufenen Sentenz Sarastros nimmt die Musik plötzlich einen geschwätzig dienstfertigen Charakter an:

Allegro.

Monostatos führt den Tamino herbei, den er im Haine angetroffen und dessen

Sendungszweck er aufdeckt. Tamino und Pamina stürzen sich in die Arme und halten sich trotz des Staunens der Versammlung umschlungen, bis Monostatos sie trennt. Dieser wirft sich vor dem Herrscher auf die Kniee, rühmt seine eigene Wachsamkeit und erhält zum Lohn — »nur siebenundsiebenzig Sohlenstreich.« Nunmehr gebietet Sarastro, dem Tamino und Papageno die Häupter zu verhüllen und sie in den Prüfungstempel einzuführen. Zwar erfahren wir erst später, dass Paminens Hand und die Erlangung der wahren Weisheit den Lohn der gut bestandenen Prüfung für Tamino bildet, auch wird auf seine und noch mehr auf Papagenos Freiheit des Handelns ein ziemlich starker Druck ausgeübt, der jede psychologische Wandlung und Entwicklung ausschliesst und den beide einfach als Thatsache anerkennen. Aber wir sind bereits an das Halbdunkel der Vorgänge und Worte in Sarastros Reich so sehr gewöhnt, dass uns jene Mängel kaum zum Bewusstsein kommen. Der Chor preist die künftige Erlangung des Ziels in dunkeln Worten, aber in desto verständlicherer Musik von wahrhaft Beethovenscher Wucht und Grösse.

Presto.

II. Aufzug, I. Auftritt. 9. Marsch der Priester. Dialog.

Während eines Marsches von rührender Milde und einer Keuschheit des Klanges ohnegleichen (Posaune, Flöte, Bassethörner, Fagotte, Horn) ziehen die Priester mit Sarastro auf, alle mit einen Palmenzweig und einem »grossen schwarzen mit Gold gefassten Horn« versehen. In den Wechselreden Sarastros und der Priester, die bis auf ganz deutliche Anspielungen (»Mag immer das Vorurtheil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen«) freimaurerisch gefärbt sind, wird in nicht immer geschmackvoller und seltsam phrasenhafter, dazu häufig unverständlicher Weise »der Fall Tamino« erörtert, der »an der nördlichen Pforte des Tempels wandelt und mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstande seufzt, den wir mit Mühe und Fleiss

erringen müssen,« und der, obschon er »Prinz« ist, ja »noch mehr,« obschon er »Mensch« ist, doch nebst seinem Reisegefährten in den Vorhof des Tempels eingeführt werden soll. Während der Sprecher mit einem Priester hinausgeht, um diesen Auftrag zu vollführen, ruft Sarastro mit den Zurückbleibenden Isis und Osiris um Beistand für die Prüflinge an.

10. Arie mit Chor.

Die Klangfarbe wird in diesem G e b e t *noch dunkler und feierlicher. Mozart verwendet ausschliesslieh I. getheilte Bratschen und Violoncelle, II. die 3 Posaunen, III. 2 Bassethörner und 2 Fagotte, er erhält auf diese Weise drei Gruppen von ähnlicher Färbung, die er annähernd in der gleichen Lage benutzt, wodurch eine ausserordentliche Harmonie und Sättigung der Klangfarbe entsteht:*

Die hier und im Chor 18 erfolgende Anrufung des Osiris, des Gottes des Lichts und alles Guten, der durch Set, den Gott des Bösen, bekämpft und gemordet wird, aber durch seine Schwester und Gattin Isis wieder zum Leben erweckt wird, will den Ursprung der Freimaurerei in den altegyptischen Tempeldienst verlegen. Sicher lassen sich in der egyptischen, griechischen, buddhistischen Religion Geheimkulte nachweisen, deren Kenntniss und Bedeutung nur den Eingeweihten erschlossen wurde. Auch ist es wahrscheinlich, dass diese Geheimlehren eine freiere und reinere Auffassung der Gottesidee zum Gegenstande hatten, wie es im Anfang ihres Entstehens auch die Freimaurerei gegenüber der streng dogmatischen Religionsübung bezweckte. Ausserdem spielte auch wohl die Symbolik namentlich im egyptischen Tempeldienst eine Rolle. Aber eine weitere Übereinstimmung als die Anwendung von Symbolen und die Abschliessung des Dienstes gegen die Laien lässt sich zwischen den alten Geheimdiensten und der aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts stammenden modernen Freimaurerei kei-

neswegs nachweisen, und namentlich eine Ableitung aus der egyptischen Religion ist nirgends bestätigt.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen zerfallenen Tempelvorhof, und die Prüfungen der beiden Aufzunehmenden, welche, mit einem »Sack« (Schleier) verhüllt, hereingeführt werden, nehmen ihren Anfang. Die Säcke werden ihnen abgenommen, sie bleiben im grössten Dunkel einen Augenblick allein. Mehrere Donnerschläge von wachsender Heftigkeit jagen den Papageno in Angst und Schrecken. Da kommen der Sprecher und der zweite Priester, welche die beiden hereingeführt, mit Fackeln zurück. Der Sprecher fragt Tamino, ob er fest entschlossen sei, sich allen Prüfungen selbst bei Gefahr seines Lebens zu unterziehen; Tamino erwidert: »Weisheitslehre sei mein Sieg; Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn«. Weniger erbaut von dem Vorgeschmack der Prüfungen zeigt sich Papageno, der den zweiten Priester mit dem Bescheide abfertigt: »Ich verlange im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dass ich mir ein schönes Weibchen fange — .« Aber die Prüfungen sind die unumgängliche Bedingung zur Erlangung einer Papagena. Papageno, der die Überzeugungstreue seiner Feigheit besitzt, ruft dem Priester ein geharnischtes: »Ich bleibe ledig!« entgegen, lässt sich dann aber herbei, Schweigen zu geloben, wenn er das ihm bestimmte Weibchen sehen dürfte. An das Gebot der Schweigsamkeit, welches die erste Prüfungsstufe bildet, knüpfen die beiden Eingeweihten (Priester) wieder eine Warnung vor Weibertücken.

Verwandlung. II. Auftritt. Dialog.

III. Auftritt

11. Duett.

Ein einfacher liedartiger Satz (C-dur); bezeichnend ist die Ausweichung nach E-dur bei den Worten: »Vergebens rang er (der von Weibertücken Berückte) seine Hände«, und bei der letzten Mahnuug wird durch die Verstärkung der

Singstimmen durch Fagotte, Posaunen, Bratschen und Bässe eine der Arie mit Chor 10 ähnliche ernste Färbung bewirkt:



IV. Auftritt.

V. Auftritt.

12. Quintett.

Kaum sind sie allein, als auch schon die Warnung der Priester Beherzigung fordert: aus der Versenkung erscheinen die drei Damen, die sich immer mehr als Evastöchter im schlechten Sinne entpuppen. Sie kündigen an, dass die Königin nahe ist, behaupten, der Tod sei beiden Abgesandten von den Priestern geschworen und versteigen sich zu der bei der ersten Aufführung sehr zeitgemässen Anspielung: »Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.« Doch Tamino, der sich schon ganz zu den Lehren des »Bundes« bekennt und für die Verkleinerer desselben den Kosenamen des »gemeinen Pöbels« als angemessen erachtet, schweigt und bringt auch den fortwährend schwatzlustigen Papageno durch Drohen und Schelten zur Ruhe.

Von den zahlreichen charakteristischen Motiven des Quintetts bezeichnet das erste und hauptsächlichste das Einschmeicheln und Freundlichthun der Damen:

Allegro. Fl. p II. Vl. Br.

Ihre Schwatzhaftigkeit wird abwechselnd von Streichern und Holzbläsern (Fl., Ob., Fag.), sowie durch ihr schnelles Sprechen humoristisch ausgemalt:

Vl. Br. 3 DAMEN. Man zischelt viel sich in die Oh-ren...

Da erdröhnt von innen der Ruf der Priester und mit einer schrillen Dissonanz des ganzen Orchesters (ausser Klarinette), unter Donner und Blitz verschwinden die Damen in der Versenkung:



während Papageno erschreckt zu Boden sinkt. Die beiden Eingeweihten erscheinen wieder, um die Prüflinge neuen Gefahren entgegenzuführen. Tamino wird wegen seines standhaft männlichen Betragens belobigt, während Papageno auf seine Frage, warum er denn die ihm von den Göttern bestimmte Papagena mit soviel Gefahren erkämpfen müsse, den ihm jedenfalls räthselhaften Bescheid erhält: »Diese neugierige Frage mag deine Vernunft dir beantworten!«

VI. Auftritt.
Dialog.

Der veränderte Schauplatz zeigt uns ein anmuthendes Bild, Paminen bei Mondschein in einer Rosenlaube schlafend. Nicht lange, so ist auch der »böse Mohr« zur Hand und trifft alle Anstalten, ihr einen Kuss zu rauben.

Verwandlung.
VII. Auftritt.
13. Arie.

Sein Lied (Arie) »Alles fühlt der Liebe Freuden«:



giebt die prikkelnde Lüsternheit, die ihm in den Adern rinnt, treffend wieder. Die Oberstimme in den Geigen, in der höheren Octav durch Flöte und kleine Flöte verstärkt, gleicht der flackernden Flamme, während die übrigen Streichinstrumente in Sechzehnteln zischeln und rascheln, alles ganz leise, um die Heimlichkeit des Verbotenen anzudeuten. Auch der »wilde« Charakter des Mohren wird durch den scharf rhythmisirten Zweitact, der, wie die Instrumentirung der Oberstimme an die Barbarenmusik in der »Entführung« erinnert, sowie durch die unstäte Tactzahl der einzelnen Phrasen ($4^1/_2 + 4^1/_2 + 5 + 6 + 4 + 4 + 3 + 3 + 8$ $[= 2 + 3 \times 2] + 7$ *Tacte) gekennzeichnet.*

Sein Vorhaben wird durch die Dazwischenkunft der Königin der Nacht vereitelt, welche nach mehreren in

VIII. Auftritt.
Dialog.

den heutigen Bühnenaufführungen ausgelassenen freimaurerischen Anspielungen der Tochter einen Dolch in die Hand drückt, damit sie den Sarastro tödte, und sie, wenn sie's nicht thun werde, zu verstossen droht.

11. Arie.

Man werfe nur einen Blick auf den hochdramatischen, kernigen Anfang der Arie:



und halte dagegen die inhaltslosen Kunststücke, in denen sich später die Singstimme gefällt:



so wird man nicht umhin können, der Arie die nöthige Einheitlichkeit absprechen zu müssen.

Folgende Kürzung mag immerhin des Versuchs werth sein, wenn sie sich auch gegen die scheinbar unverletzlich gewordene Unantastbarkeit der Koloraturen in dieser Arie richtet: Tact 1—23, Tact 24, 1. und 2. Viertel, Tact 32, 3. und 4. Viertel (II. Violine spielt D, Bratsche spielt A), Tact 33, 34, Tact 35, 1. und 2. Viertel, Tact 43, 3. und 4. Viertel, Tact 44—72, Tact 73, 1. und 2. Viertel, Tact 79, 3. und 4. Viertel bis Schluss. Man vergleiche Webers Worte über Koloraturen in unseren allgemeinen Bemerkungen zur »Euryanthe«.

IX. u. X. Auftritt. Dialog.

Noch kann Pamina über das unerhörte Ansinnen ihrer Mutter nicht zu sich kommen, als Monostatos, der den

Auftritt belauscht hat, ihr den Dolch entwindet und ihr die Wahl stellt zwischen dem Tod und seiner Liebe. Da sie ihn entrüstet von sich abweist, zückt er schon den Dolch gegen sie, als ihm Sarastro in den Arm fällt und, aller Geschehnisse und Beweggründe bewusst, ihn aus seinem Dienste jagt. Pamina, die mehr und mehr Sarastros weitblickende und liebevolle Weisheit erkennt, legt für ihre Mutter Fürbitte ein, worauf Sarastro in der berühmten Arie »In diesen heiligen Hallen« das Evangelium der echten Menschenliebe verkündet.

XI. Auftritt.
XII. Auftritt.
15. Arie.

Die fortwährend wechselnde Scene zeigt den Fortgang der Prüfungen Taminos und Papagenos. Der Ort ist freundlicher, das Schweigegebot strenger. Zu Papageno, für dessen unermüdlich plappernde Zunge dasselbe nicht erlassen zu sein scheint, kommt ein altes Weib, das ihm zu seinen Schrecken mittheilt, er selber sei ihr Geliebter. Als sie ihm ihren Namen sagen will, jagt sie ein heftiger Donnerschlag von dannen.

Verwandlung.
XIII. Auftritt.
Dialog.
XIV. Auftritt.
XV. Auftritt.

Da nahen die drei Knaben, sie bringen dem Tamino die Flöte, dem Papageno die Glöckchen zurück und erwerben Papagenos lebhafte Befriedigung dadurch, dass sie einen gedeckten Tisch in die Mitte stellen. Mit den Worten: »Tamino, Muth! Nah' ist das Ziel; du, Papageno, schweige still!« gehen sie hinweg.

XVI. Auftritt.
16. Terzett.

Eigentlich: sie fahren mit der Flugmaschine nach oben, von wo sie auch ankommen. Ist einerseits hiermit ihre Natur als diejenige lichter, freundlicher Genien gekennzeichnet, so erklärt uns der gleiche Umstand die Zeichnung der dem Text treu entsprechenden anmuthigen Musik. Unzweideutig schwebte dem Komponisten bei den 32teln der ersten Geigen (zuweilen mit Fl. und Fag.) die Bewegung eines leichten Flatterns vor:

Allegretto.
I Vl
p
Fg.
II Vl
Br



Es müsste also der für die Musik vorbildliche Vorgang des Fliegens heutzutage nicht ausser Acht gelassen werden. An dem Ensemble der drei Stimmen ist wieder die lebensvoll selbstständige Führung der dritten Stimme gegen die andern beiden bemerkenswerth.

XVII. Auftritt. Dialog. XVIII. Auftritt.

Während Papageno es sich trefflich munden lässt, spielt Tamino auf seiner Flöte und lockt dadurch Paminen herbei, die sich durch des Geliebten Schweigsamkeit aufs Äusserste betroffen fühlt und nichts anderes meint, als dass ihr sein Herz entzogen sei.

17. Arie.

Ihre grade durch ihre Einfachheit rührende, sich an das Lied anlehnende Liebesklage erreicht ihren schmerzlichsten Accent in den Tacten:



Thränen fliessen, Trauter, dir al - lein

Es muss in den Aufführungen darauf geachtet werden, dass Papageno sein Essen während der Arie soweit einschränkt, um die tiefernste Wirkung des Gesanges nicht durch die Erregung einer ablenkenden Heiterkeit zu verkümmern. Auch muss Tamino die deutlichen Spuren eines heftigen Seelenkampfes hervortreten lassen.

XIX. Auftritt. Dialog.

Da rufen die Posaunen, welche den schon erörterten charakteristischen Rhythmus blasen, die Prüflinge von dannen, nicht ohne anfängliches Widerstreben Papagenos, der erst kommt, als die ihm theure Mahlzeit von Sarastros Löwen, die heute in der Regel durch Affen ersetzt werden, entrissen wird.

Verwandlung.

Wir werden in die Versammlung der Priester zurück-

XX. Auftritt.
18. Chor der Priester.

geführt. In einer weihevollen Anrufung an Isis und Osiris preisen sie die Tugenden des Jünglings, der ihnen bald ganz gehören wird.

Eine herrliche Tonmalerei im Anfang des Chors bezeichnet den Übergang vom Dunkel (der Thorheit) zum Licht (der Weisheit), ein mächtiger Glanz bricht bei dem Forte hervor, bei welchem das ganze Orchester ausser Pauken und Klarinetten einsetzt, während vorher tiefe Bratschen und Posaunen die düstre Harmonie führten:



XXI. Auftritt.
Dialog.
19. Terzett.

Sarastro lobt den auf sein Geheiss herbeigeführten Tamino und vergönnt ihm, bevor er die zwei letzten gefährlichen Wege wandelt, Paminen ein »letztes Lebewohl« zu sagen.

Es ist sehr wichtig, dass Tamino in seiner schmerzlichen ablehnenden Haltung gegen Pamina beharre und dass diese von einer immer deutlicher zu offenbarenden Trostlosigkeit befallen wird, damit der später hervorbrechende Zustand halben Wahnsinns bei ihr ordentlich vorbereitet erscheint.

Die fast bis zum Schluss durchgeführte Begleitungsfigur im Terzett ist so vordringlich instrumentirt (Br., Vc., 2 Fag. im Einklange), dass sie eine ihre Einfachheit weit übertreffende Aufmerksamkeit auf sich lenkt. In der That drückt sie das Bangen, die Vorsorge, die namentlich Paminen für Tamino erfüllt, von der aber weder Tamino noch auch der väterliche Sarastro frei sind, treffend aus:

Andante moderato.
PAM. Soll ich dich Theu.rer, nicht mehr seh'n?

Schon während des Schlusses (der letzten 10 Tacte), welcher die

Musik nach und nach erlöschen lässt, haben sich alle, Pamina und Tamino nach verschiedenen Richtungen, zu entfernen.

XXII. Auftritt.
21. Dialog.
XXIII. Auftritt.

Jetzt erscheint auch Papageno. Als er den leeren Saal verlassen will, leuchtet ihm aus jeder Thür Feuerschein entgegen. Endlich erlöst ihn der Sprecher aus seiner kritischen Lage. Er ist sehr ungehalten über ihn und theilt ihm mit, dass er »das himmlische Vergnügen der Eingeweihten« nie fühlen werde. Statt dessen wünscht sich Papageno nur ein Glas Wein, das sofort erscheint und dasjenige Verlangen in ihm erweckt, welches ihm seiner ganzen Naturanlage nach als das »idealste« erscheinen muss und welches er in seinem Liede:

20. Lied.



in echt volksthümlicher Weise formulirt. In seiner frohen Laune füllt er die Pausen mit seinem Glockenspiel aus.

XXIV. Auftritt.

Durch die heiteren Klänge angelockt, kommt tänzelnd das alte Weib herbei, das ihm die unliebsame Mittheilung macht, dass, wenn er sie nicht heirathe, er im Tempel zeitlebens bei Wasser und Brot eingekerkert werde. Als practischer Mann zieht er dem Gefängniss eine Vernunftehe vor. Sobald er seinen Treueschwur leistet, verwandelt sie sich in eine junge, liebreizende Schöne in einem Federnkleide, das dem seinigen ähnlich ist: Papagena ist's, die er umarmen will, als der zurückkehrende Sprecher sie ihm plötzlich entzieht. Er will ihm nach, als dieser ihm ein: »Zurück!« entgegendonnert. Papageno ruft aus: »Eh' ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen!« Sarastro hält ihn beim Wort, er versinkt.

XXV. Auftritt.

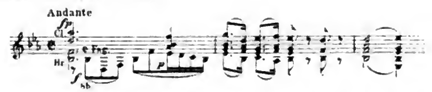
Verwandlung.
XXVI. Auftritt.

Zum dritten Mal sinken die drei Genien auf einen der Gärten Sarastros hernieder. Sie lobsingen die Morgen-

dämmerung des Tages der Weisheit in einem verklärten, überirdisch milden Gesang.

21. Finale. Andante.

Neben den Streichinstrumenten benutzt Mozart hier Fagott, Klarinetten und Hörner oft als gesonderte Instrumentengruppe, so im ganzen Vorspiel, und zwar mit einer Wirkung, der sich wohl kein für Wohlklang empfängliches Ohr verschliessen kann, zumal in den letzten Tacten des Vorspiels, in denen sich ein göttliches Mitgefühl für die Schicksale der Sterblichen zu regen scheint:



XXVII. Auftritt.

Da sehen sie Paminen nahen, in einem Zustande, der ihnen tiefstes Mitleid einflösst:



Sie glaubt, ein Bild des Jammers und in halbem Wahnsinn, in dem Dolch in ihrer Hand ihren Bräutigam zu erblicken (man beachte die theilnahmsvollen Interjectionen des Streichorchesters):

PAM. Du al-so bist mein Bräuti-gam?

In ihre verzweiflungsvolle Klage tönt der Knaben süsses Trostwort (mit Klarinette und Flöte, dann Streichinstrumente) hinein:

Str

Hol-des Mäd-chen sieh uns an!

das ungehört verhallt; sie ergreift den Dolch, um dem Liebesgram zu entgehen, als die Knaben ihr in den Arm fallen und ihr in süss beweglichen Tönen:

Allegro.



betheuern, dass Taminos Treue so beständig sei, wie seine Liebe echt, sie führen die Beglückte von dannen.

Den Ausdruck kindlicher Innigkeit und der Keuschheit der Empfindung hat vorher wohl Niemand so getroffen als Mozart in diesem Satz. Wie Wenige ihn später erreicht haben, braucht nicht erst betont zu werden.

Verwandlung. XXVIII. Auftritt. Adagio.

Wir finden Tamino im Begriff seinen letzten Prüfungsweg anzutreten.

Die Musik erschöpft hier ihre wirksamsten Farben, ihre ergreifendsten Accente, um den Ernst und die tiefere Bedeutung des Vorganges in den Vordergrund zu rücken, so namentlich im Anfang, wo die zwei Geharnischten Taminos Blick für die Erkenntnis seiner Prüfung durch ernste Weisheitslehre schärfen. Der Komponist griff zu der alten Choralmelodie »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, nach der die beiden Männer im Einklang mit den Holzbläsern und schwach angegebenen Posaunen ihre Aussprüche singen und liess diese ernste Grundlage in der strengen Weise der »Väter« unserer Musik, im Stil der Passionen eines Seb. Bach von kontrapunctirenden Stimmen umspielen:





Gefasst betheuert Tamino:



(man beachte die grelle Dissonanz bei »Tod«). Schon bittet er, »des Schreckens Pforten« aufzuschliessen, als er Paminens sehnsüchtigen Ausruf vernimmt und die beseligende Kunde von seinen Begleitern empfängt, dass er

Allegretto.

nicht nur mit ihr sprechen, sondern auch den Prüfungsgang Hand in Hand mit ihr antreten dürfe.

Schikaneders Hass gegen das weibliche Geschlecht scheint hier endlich zur Ruhe gekommen zu sein; wenn er sagt: »Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht«, so lässt er der Pamina sogar die ganz unfreimaurerische Aufnahme in den Bund zu Theil werden.

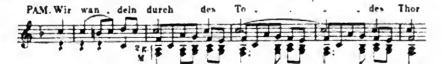
Andante.

Die Gelegenheit, hier ein Liebesduett anzubringen — welches das einzige in der Zauberflöte gewesen wäre, von der Erörterung der Pamina und des Papageno über die Liebe im Duett 7 abgesehen —, hat der Dichter unterlassen, vielleicht um des Ernstes der Situation willen, wahrscheinlicher aus Unachtsamkeit. Statt dessen werden wir mit der Entstehungsgeschichte der Flöte bekannt gemacht, auf der Tamino auf Paminens Anrathen während der bevorstehenden Wanderung zur Bannung der Gefahren spielen soll.

Wie rein und zart Mozart eine durch sittlichen Ernst geläuterte Liebe auffasst und wie er der Mann gewesen wäre, selbst ein kurzes Zwiegespräch der Liebenden mit dem Ernst des Orts und der Lage in Einklang zu setzen, lassen die ersten Tacte ahnen, mit denen die Liebenden einander in die Arme sinken:



Die Zuversicht, dass beide die bevorstehende Gefahr siegreich überwinden werden, spiegelt sich in dem Ensemble des Schlusses des Andante wieder, der nachher in der Umkehrung, indem Pamina Taminos Stimme übernimmt, wiederholt wird:



Marsch.
Adagio.

Sollen wir es als besondre Feinheit bezeichnen, wenn Mozart die eigentliche Wanderung, also den äussern und, bei der Unmöglichkeit, die Gefährlichkeit des Wassers und Feuers für die Liebenden darzuthun, rein äusserlichen Vorgang so schlicht wie nur möglich ausstattete? Und doch, hat er nicht damit richtiger gehandelt, als wenn er grosse Tongemälde entworfen hätte? Freilich, die Begleitung zur Flötenstimme ist bezeichnend genug, sie erweckt sogar etwas wie heilige Schauer (Horn, Trompete, Posaune, Pauke):



Aber sogar mit der gleichen Weise bekämpft Tamino Wasser und Feuer!

Allegro.

Da erschallen schmetternde Fanfaren, der Hintergrund öffnet sich, man erblickt die versammelten Priester, welche in einem Jubelchor die bewährten Prüflinge in ihre Mitte nehmen und dem Tempel zuführen.

Verwandlung.
XXIX. Auftritt.
Allegro.

Was ist indess aus dem Reisegefährten, dem Prüfling wider Willen, geworden, dem die listigen Priester den Gegenstand höchster Wünsche zeigten, um ihm denselben sofort wieder zu entreissen? Die Erde, die ihn zuletzt verschlang, hat ihn zwar wieder ausgespieen; dafür droht ihm die Liebespein verhängnissvoll zu werden. Auf seiner Pfeife spielend und den Namen der Geliebten rufend irrt er umher:



Er fühlt wenigstens Reue darüber, dass er durch sein

Plaudern sein Glück verscherzt und vollbringt so den ersten Schritt zur Besserung.

Das »Brennen« und »Zwicken« im Herzenskämmerlein erfährt eine drastische Zeichnung:

Auch er sieht keinen andern Ausweg aus seiner Noth als den Tod, für den er die verbreitetere und schlichtere Art des Hängens erwählt. Doch so leichten Kaufs reift bei ihm der Entschluss nicht zur That, dazu hat er das Leben zu gern, auch deutet die Musik durch Seufzer:



die Rührung an, die ihn überkommt, wenn er ausruft: »diesen Baum da will ich zieren« und wenn er später der Welt in etwas wienerischer Redeweise kund thut: »weil du böse an mir handelst, mir kein schönes Kind zubandelst, so ist's aus, so sterbe ich..« Da wagt er einen letzten Versuch, er wendet sich direct zum Publikum, ob hier keine sei, die sich seiner erbarmen wolle:

Da auch unter den Zuschauern alles stille bleibt, so trifft er langsam seine Anstalten, langsam — »Nun, ich warte noch ... es sei! bis man zählet eins, zwei, drei!« Er zählt, und pfeift dazwischen, und fügt noch obendrein lange Pausen dazu. Da alles vergebens ist, hängt er sich? nein, er singt einen kurzen wehmüthigen Schwanengesang:

Andante.

Nun wohl_an, es bleibt da_bei

Bis zuletzt ist der komische Ton in der übertriebenen Empfindsamkeit der Musik mit unwiderstehlicher Wirkung beibehalten, zum Schluss wehklagt noch die Accordfolge:



Dabei ist durch die schlichte Musik und den tänzelnden Rhythmus stets der joviale Grundzug in Papagenos Charakter festgehalten.

Allegretto. Da erweisen sich die drei Knaben zum zweiten Mal als Retter; mit der Moral: »man lebt nur einmal, das sei dir genug« suchen sie ihn von seinem verzweifelten Entschluss abzubringen. Als er ihnen seinen Jammer schildert, erinnern sie ihn an die Glöckchen. Froh ruft er aus (während die Musik schon das Klingen und Klingeln andeutet):



Allegro. Und wirklich, das lebhafte ungeduldige Liedchen, das er zu seinen Glöckchen singt:



hat die Zaubermacht, die Ersehnte herbeizuführen. Nach dem ersten überglücklichen Staunen, in welchem beide nur die Sylbe Pa — auszusprechen vermögen, die sie nach und nach immer schneller bis zu drolligem Geplapper wiederholen:

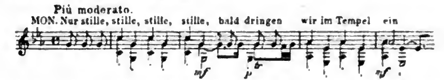
entzücken sie sich am Vorgefühl der Elternfreude und malen ihre Wonne in so lebhaften Farben, dass man schon die kleinen Papagenos und Papagenas um sie herumtanzen zu sehen meint. Und in der Musik plappert und schnattert das in so fröhlicher Ausgelassenheit, dass

jedem Andern um einen so gewaltigen Kindersegen bange werden könnte.

Inzwischen schleicht die Königin mit ihren drei Damen, von Monostatos geführt, durch die unterirdischen Gewölbe des Tempels herbei, um einen vernichtenden Schlag gegen den Priesterbund zu führen. Wie richtig Sarastro die Königin beurtheilt hat, erhellt aus ihrem, jetzt dem Mohren bekräftigten Versprechen, ihm nach glücklicher Vollbringung die Hand ihrer Tochter zu geben.

Verwandlung.
XXX. Auftritt.
Più moderato.

Augenblicklich wird die Stimmung der Musik ernst und von unheimlicher Starrheit:



Schaurig tönt der Racheschwur, den die Damen und Monostatos der Gebieterin leisten, durch das Dunkel:



Dir, gro-sse Kö-ni-gin..

Da verwandelt ein mächtiger Donnerschlag, von erschütternden Orchesteraccorden begleitet, das Gewölbe in das von strahlendster Helligkeit erleuchtete Innere des Tempels, die Königin und ihre Gefolge versinken mit dem charakteristischen Wehruf:

Letzter Auftritt.

KÖNIGIN u. DAMEN.
MON.
Wir al-le ge-stürzet in e-wi-ge Nacht!

Sarastro und sein ganzer Bund sind versammelt, um das in Noth und Gefahr bewährte Paar zu empfangen und ihm die doppelte Weihe des ehelichen Bundes und der Einführung in die Gemeinschaft der Weisen zu verleihen.

Andante a tempo. In einem weihevollen kurzen Andantesatz erschallt ein Dankruf an Isis und Osiris, die dem Paar beigestanden, und im Allegro lobsingen alle die Stärke, welche
Allegro. »krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'.«

Wenn Mozarts »Entführung« die früheste unter den Opern des heutigen Repertoires ist, welche auf deutschen Text komponirt wurde, so bildet die »Zauberflöte« die früheste, in welcher die deutsche Tonsetzkunst und deutsches Empfinden zu ganz schlackenreinem Durchbruch gekommen sind. Die Musik hat selbst da, wo Schikaneder nachweislich den Komponisten zu möglichster Volksthümlichkeit drängte, nichts von dem faden Reiz und der inhaltlosen Gefälligkeit, welche in den gleichzeitigen Opern der Italiener oder der in künstlerischer Hinsicht italienisirten Deutschen fast durchgängig sind und welche einen Joseph II. so sehr gefesselt hielten, dass er Anfangs nicht ohne Kopfschütteln die Mittheilung Da Pontes aufnahm: Mozart, der Mann der ernsten, komplicirten Musik, wolle sich an die Komposition einer Opera buffa, der »Hochzeit des Figaro« wagen. Mozart wusste das Herz des deutschen Volks zu treffen, ohne dass er desswegen den Geschmack und die Tiefe des genialen Künstlers verläugnete. Der beste Beweis für die Deutschheit dieser Musik ist die Erscheinung, dass die »Zauberflöte« weder in Frankreich noch in Italien für längere Zeit hat Boden gewinnen können, während jahraus jahrein das deutsche Publikum sich an ihren Schönheiten entzückt. Wenn in Mozarts andern Opern auch viele Theile von kunstvollerem Bau, von fesselnderer Behandlung des vielstimmigen Satzes namentlich in den Ensembles anzutreffen sind, so echt und so rein hat er nie empfunden, wie hier. Mozart

liebte sein Vaterland; seinem Vater, vor dem er keine Geheimnisse besass, hat er's oft genug bekannt.

Erst bei der Komposition dieses Stoffs, der sich an das Volk in ernsten und heiteren Stunden wandte, streift er alle Fesseln, welche ihn noch an die herrschende italienische Kunst knüpfen, ab und liess seinem innersten Fühlen freien Lauf. Und auch Mozart war keine Minerva, die fertig aus dem Haupte des Donnerers hervorsprang; die »Zauberflöte« ist das letzte, aber auch in vieler Hinsicht das reifste Werk, das er für die Bühne geschrieben. Das ist besonders an seiner Beherrschung der Ausdrucksmittel zu erkennen. In keiner Oper weiss er den Singstimmen, wie den Instrumenten so sehr ihre vortheilhaftesten Seiten abzugewinnen, in keiner entfaltet er solchen Wohllaut, wie in dieser. Das gilt nicht allein für die Stimmen und die Instrumente gesondert, sondern auch für ihre Vereinigung. Nirgends ist solche Geschicklichkeit, die Singenden nach Gebühr aus dem Orchester hervortreten zu lassen, das Orchester je nach Erforderniss und Wirksamkeit bald als bescheidenen Diener, bald als Freund und Erläuterer, bald als Herrscher zu behandeln, anzutreffen, wie hier. Endlich zeugt grade diese Partitur von einem bisher nicht erreichten Feingefühl für das, was man den Theaterstil nennen könnte und womit wir die jedem theatralisch wirksamen Kunstproduct unerlässliche Schärfe der Charakteristik und Knappheit in der Satzbildung verstehen. Nirgends empfangen wir den Eindruck eines Zuviel in der Musik, und die musikalischen Gebilde heben sich von einander mit nicht zu verwischender Deutlichkeit als ureigenste Bestandtheile der zugehörigen dichterischen Elemente ab.

Ein allgemein verbreiteter Vorwurf richtet sich gegen das Textbuch Schikaneders. Aber ein Text, der im Stande war, Mozart zu solchen Tönen zu begeistern, kann eigentlich

so schlecht nicht sein, wie allgemein geglaubt wird. Auch hat kein geringerer als Goethe viel Rühmens von diesem Text gemacht und ihn für würdig befunden, ihm eine Fortsetzung (»der Zauberflöte zweiter Theil«) zu geben. Freilich hat Schikaneder oft in bedenklicher Weise das Dramatische und Theatralische vermischt; statt zu zeigen, wie die Vorgänge auf die Personen wirken, statt uns die Seelenbewegungen zu schildern, welche sich in diesen infolge der Vorgänge vollziehen, häuft er Vorgänge auf Vorgänge, und namentlich der edle Tamino wird dadurch im zweiten Aufzuge zu einer wahren Marionette der Weisheit. Aber grade diese Vorgänge bildeten durch ihren mystischen Hintergrund für die Musik eine äusserst dankbare Aufgabe, und mit wahrhaft kindlicher Überzeugungstreue hat Mozart den tiefen Sinn, der ihnen zu Grunde liegt, in seiner Musik erschlossen. Sicherlich sind die Verse meist dilettantisch und oft abgeschmackt; dennoch belasten sie die Musik nicht durch Bilderreichthum und Verstandesschlüsse, und grade an ihren Schlagwörtern kann man das richtige Gefühl des Textdichters für das der Musik Zweckmässige erkennen. Wirklich kann man Schikaneder nur sein Autodidaktenthum, seine mangelhafte Herrschaft über den sprachlichen Ausdruck, seine Unkenntniss vom Wesen des Dramatischen zum Vorwurf machen, in allem Übrigen legt er eine ganz entschiedene Begabung an den Tag. Als wahrer Meister erscheint er in der Kenntniss der theatralischen Opernwirkungen. Trotz der Längen, die oft im Text nachzuweisen sind und die auch die schönste Musik nicht vertuschen könnte, haben wir in der »Zauberflöte« nirgends das Gefühl einer Länge. Die Abwechselung und das Stimmungsvolle der einzelnen Scenen täuscht jeden Zuschauer über die oft zu Grunde liegende Leerheit der Handlung hinweg.



c. Ludwig van Beethoven,

am 16. December 1770 in Bonn geboren, am 26. März 1827 in Wien gestorben, hat nur eine einzige Oper komponirt, und zwar auf Anregung des Textdichters der »Zauberflöte« Schikaneder. Dieser war inzwischen in das neue Theater an der Wien übergesiedelt; er glaubte mit einer Beethovenschen Oper einen ebenso glücklichen Griff, wie vordem mit der »Zauberflöte«, zu thun. Ein Text war bald beschafft, und Beethoven, der im Jahre 1803 sogar die dem Theaterkomponisten zustehende Wohnung im Theatergebäude bezogen hatte, begab sich an die Komposition. Infolge eines Directionswechsels wurde das Vertragsverhältniss bis zum nächsten Jahre unterbrochen, in welchem Sonnleithner für Beethoven in Bouillys Text »Léonore ou l'amour conjugal« einen dem Tondichter ausserordentlich zusagenden Stoff auffand. Dieser Text war bereits von Gaveaux komponirt und 1798 in Paris aufgeführt worden; denselben Stoff behandelte Ferdinand Paers 1804 in Dresden aufgeführte Oper »Eleonora ossia l'amore conjugale«. Beethovens Entwurf war um die Mitte 1805 beendet, die Partitur wurde während seines Sommeraufenthalts in Hetzendorf fertiggestellt, im Herbst begannen die Proben und am 20. November 1805 fand die erste Aufführung statt, welche keinen nachhaltigen Erfolg zu erzielen vermochte. Zunächst liess die Besetzung mit Ausnahme der Frauenrollen sehr viel zu wünschen übrig, dann verhinderten die kriegerischen Umstände und Aussichten eine geeignete Stimmung des Publikums, welches statt der aus Wien abwesenden Aristokraten zum grossen Theil Offiziere der französischen Besatzung in sich schloss.

Die wenigen ersten Aufführungen hatten die Mängel der ersten Fassung der Oper klargestellt. In einer

Berathung von Freunden Beethovens beim Fürsten Lichnowsky im December wurden wichtige Vorschläge, welche die grössere Bühnenwirksamkeit der Oper zum Zweck hatten, festgestellt und von Beethoven ausgeführt, und in der That kam die Oper in umgeänderter Gestalt am 29. März 1806 mit nicht ungünstigem Erfolg zur Darstellung. Da jedoch nach der zweiten Aufführung zwischen Beethoven und den Ausführenden, welche seine Unzufriedenheit erregt hatten, einerseits, und der Theaterkasse, von der er sich in der Berechnung der Tantièmen hintergangen glaubte, andrerseits, Misshelligkeiten ausbrachen, so unterblieben vorläufig weitere Aufführungen.

Im Anfang des Jahres 1814 erinnerten sich die Inspicienten der Hofoper Saal, Vogl und Weinmüller des »Fidelio« und wählten ihn zu ihrem Benefiz. Wieder unterlagen sowohl der Text, wie die Musik grossen Veränderungen. Fr. Treitschke erwarb sich namentlich durch die knappere und lebensvollere Fassung des Dialogs ein grosses Verdienst. In Beethovens Tagebuch findet sich die Notiz: »die Oper bis 15. Mai (1814) verbessert.« Die erste Aufführung der Oper in dieser endgültigen, noch heute gebräuchlichen Gestalt erfolgte am 23. Mai. Von da ab brach sie sich schnell und überall Bahn.



Fidelio.

Oper in zwei Aufzügen.

Die Ouverturen.

Zur Oper gehören nicht weniger als vier Ouverturen, die drei sogenannten Leonoren-Ouverturen und die in den Theateraufführungen gebräuchliche Fidelio-Ouverture. Die letztere entstand kurz vor der ersten Aufführung 1814, ihre heiter angeregte Stimmung und ihr gefälliges Wesen haben mit der

Oper wenig zu thun; höchstens bereitet sie auf die erste Scene zwischen Marzelline und Jaquino vor. Dagegen erfüllt die sogenannte erste, der Entstehungszeit nach dritte Leonoren-Ouverture, welche Beethoven für eine nicht zu Stande gekommene Aufführung der Oper in Prag geschrieben hat, recht wohl die Anforderungen, die man früher in Bezug auf den äusseren Umfang und den Stimmungsgehalt an eine Opernouverture zu stellen pflegte. Als noch treuere Stimmungsabbilder der Oper dürfen aber die sogenannten zweite und dritte Leonoren-Ouverturen gelten, welche auch durch Motive mit der Oper verknüpft sind, in welchen, wie in der ganzen Oper, das entscheidende Signal, welches das Nahen des rettenden Ministers ankündigt, den Höhepunct bildet. Namentlich beansprucht die sogenannte dritte durch ihre Formvollendung und durch die Breite ihrer Anlage bei der Grossartigkeit ihrer Gedanken den vornehmsten Rang unter allen. Auch wird sie in den heutigen Aufführungen meist vor dem letzten Finale eingeschoben. Da aber heute der Geschmack der Zuhörer in Bezug auf Ouverturen ein viel anspruchsvollerer geworden ist, so ist garnicht einzusehen, warum diese Ouverture nicht überall die Stelle am Anfang der Oper einnimmt, welche ihr mit viel grösserem Recht zukommt, als der weniger gehaltvollen Fidelio-Ouverture.

Vorgeschichte.

Pizarro, der gewalthätige Gouverneur des Staatsgefängnisses unweit Sevilla, hat einen seiner heftigsten Widersacher, den ehrenhaften, für die Gerechtigkeit mit Leib und Leben einstehenden Florestan heimlich festsetzen lassen. Des Gefangenen Weib Leonore, welche den Aufenthalt ihres Gatten im Staatsgefängniss vermuthet, verbirgt sich in Männerkleidern; es gelingt ihr, beim Kerkermeister Rocco unter dem Namen Fidelio Dienste zu erhalten und sich ihm durch ihren Fleiss und ihre Klugkeit angenehm zu machen.

I. Aufzug.
I. Auftritt.
1. Duett.

Die Bühne stellt den Hof des Staatsgefängnisses dar. Marzelline, die Tochter Roccos, ist mit Plätten beschäftigt; Jaquino, Pförtner des Gefängnisses, benutzt die

Gelegenheit, um ihr, nicht ohne einige Verlegenheit, doch auch nicht ohne Selbstbewusstsein, von Liebe und Ehe zu sprechen. Marzelline, die ihn früher begünstigt hat, weist ihn zurück: »Ich weiss, dass der Arme sich quälet, Es thut mir so leid auch um ihn! Fidelio hab' ich gewählet..«

Die Musik entspricht dem schlichten harmlosen Empfindungskreise des bürgerlichen Lebens. Sehr bezeichnend ist das Stocken Jaquinos, bevor er sich zu seinem Werbeantrag entschliesst, wiedergegeben, so in der dreimal wiederholten Figur im Anfang: Allegro *welche später vor den Worten: »Ich habe zum Weib dich gewählet« etwas mehr in Fluss kommt:* *Die Musik drückt hier das aus, was man mit der Redensart »um den heissen Brei gehen« bezeichnet. Das Pochen an der Pforte, welches Jaquinos Herzensergiessungen zweimal unterbricht, ist genau in der Musik angegeben:* ff *und es ist selbstverständlich, dass das Pochen auf der Bühne mit diesen Noten zusammenfallen muss. Nur sobald Marzelline Fidelios Erwähnung thut, wird die Musik zarter und inniger:* p

Dialog.

Nachdem Jaquino den letzten der pochenden Störenfriede schon etwas unwirsch angefahren hat, erschallt aus dem Schlossgarten rechts immer befehlerischer Roccos Stimme, und der arme Bursche muss diesmal endgültig auf seine Liebeswerbung verzichten.

II. Auftritt. 2. Arie.

Jetzt ist Marzelline endlich allein, nichts hält ihre Gedanken mehr ab, sich dem Gegenstand ihrer Liebe zu weihen. Sie wünscht mit ihm vereint zu sein; bei allen

Verrichtungen ihres stillen häuslichen Lebens empfindet sie seine beseligende Nähe: »Die Hoffnung schon erfüllt die Brust mit unaussprechlich süsser Lust.«

Die Musik ist, so sehnsuchtsvoll sie ist, so harmlos und treuherzig:

Andante con moto.

Sehr feinsinnig bezeichnet der Übergang vom Moll zum Dur mit seinem mächtig anschwellenden Fis und den nachfolgenden Triolen das Nahen der Hoffnung, die alle Sorgen, alle Misshelligkeiten in süsse Liebeswonne auflöst:

III. Auftritt.

Rocco und Jaquino kehren aus dem Garten zurück.

Dialog.
IV. Auftritt.

Fidelio kommt übermüdet mit einer Kette, die er vom Schmied abgeholt, mit Lebensmitteln und einer Büchse (oder Mappe), in welcher Briefe verschlossen sind, aus der Stadt; er übergiebt Rocco Rechnungen, welche dieser schmunzelnd überblickt, indem er sich des Gewinnes freut, den ihm »der Schelm, offenbar um seiner Marzelline willen,« einbringt; diese bemüht sich fürsorglich um den erschöpften Fidelio, indess Jaquino die Übrigen misstrauisch beobachtet. Während Rocco und Marzelline sich schon in der Hoffnung einer baldigen Verbindung mit Fidelio wiegen, und sich dem Jaquino »schon das Haar sträubt, da der Vater einwilligt,« erkennt Leonore die Gefahr, in die sie durch ihre Verkleidung gebracht worden ist.

3. Quartett.

Um die verschiedenartigen Empfindungen der Singenden in eine einheitliche musikalische Form zu bringen, hat Beethoven sich des Kanons bedient; er lässt jede Stimme mit der gleichen Melodie beginnen und führt sie nachher in selbständiger Gegenmelodie (Kontrapunct) weiter. Folgendes ist die Gestaltung der Singstimmen beim Eintritt der letzten Stimme, des Jaquino:



Durch die allmählich zunehmende Mannigfaltigkeit der Stimmenverwebung und durch die hinzutretende orchestrale Ausschmückung bildet dieser Kanon einen ebenso kunstfertigen, wie wirkungsvollen Tonsatz. (Vgl. den Kanon in Mozarts »Cosi fan tutte«, II. Aufzug. Finale, Larghetto.)

Dialog.

Nachdem Jaquino sich wieder entfernt hat, eröffnet Rocco seiner Tochter und dem Fidelio, dass er am Tage nach der bald bevorstehenden Abreise des Gouverneurs nach Sevilla sie beide zu verehelichen gedenke. Doch die Liebe sei nicht das Einzige, was zu einer guten Haushaltung erforderlich sei.

4. Arie.

»Hat man nicht auch Gold daneben, kann man nicht ganz glücklich sein«, beginnt seine Lobpreisung, die mit den Worten endet: »es ist ein mächtig Ding, das Gold.«

Das Klimpern und Rollen des Goldes findet sich in mehreren Tonmalereien veranschaulicht, zuerst in den Verzierungsfiguren:

dann in dem Tonleiterlauf des 6/8-Tactes vor den Worten: »Doch wenns in der Tasche fein klingelt und rollt«:

und zum Schluss bei den Worten: »Es ist ein schönes Ding, das Gold«, wo die Begleitung:



das Klappern des Edelmetalls ebenso nüchtern wie getreu nachahmt.

Fidelio sieht als einzige Quelle des ehelichen Glücks die Liebe an; doch nicht weniger hoch glaubt er Roccos Vertrauen achten zu müssen, welches dieser ihm noch immer vorenthalte. Unter dem Vorwand, dem Rocco bei seiner beschwerlichen Gefängnissarbeit helfen zu wollen, und auf zärtliche Zurede Marzellinens erhält Fidelio Roccos Erlaubniss, ihn fortan auch in die unterirdischen Gewölbe begleiten zu dürfen. Nur bei einem Gefangenen, der »ein grosser Verbrecher sein oder grosse Feinde haben muss«, macht Rocco Vorbehalte. Seine Andeutungen über das Elend, in welchem derselbe schon seit zwei Jahren schmachte, erschüttern Fidelio einen Augenblick aufs Heftigste, da genau dieser Zeitraum seit Florestans Verschwinden verstrichen ist, bis er mit den Worten: »Ich habe Muth und Stärke!« wieder Fassung gewinnt.

Dialog.

Rocco lobt seine Entschlossenheit, Fidelio schöpft in doppelsinniger Rede aus »hohem Lohn« die Widerstandskraft der Liebe gegen hohe Leiden; noch heute will Rocco den Gouverneur ersuchen, dass Fidelio alle Arbeit mit ihm, der ja bald des Grabes Beute sei, theilen dürfe. Nur um so schneller hofft Marzelline den Geliebten zu besitzen, während Fidelio Roccos Vorsatz mit einer Beeiferung unterstützt, die ihn jedem aufmerksameren Beobachter verdächtig machen würde.

5. Terzett.

Wie mit dem Beginn der eigentlichen Handlung da, wo zum ersten Mal des Gefangenen Erwähnung geschieht, im Dialog eine ernstere Stimmung Platz greift, so nimmt auch die Musik im Terzett zum ersten Mal einen erhabenen Ausdruck an. Namentlich athmen die Worte des Fidelio stets eine heroische Entschlossenheit, die gleichwohl der weiblichen Zartheit nicht ermangelt. Man vergleiche nur die beiden ähnlich gebauten und doch dem Charakter der Singenden angepassten Gesangssätze des Rocco und des Fidelio im Anfang:



Wie hausbacken verläuft der erste Satz, wie dringt der zweite in kühnen Modulationen vorwärts!

Dialog.
6. Marsch.

Rocco will die eingelaufenen Briefe dem Gouverneur überbringen, als während eines Marsches eine Abtheilung Soldaten aufzieht und Pizarro selbst erscheint.

Der spärlich dahinrinnende Handlungsverlauf der bisherigen Scenen, dem jeder Reiz des Wechsels, der grossen Stimmungsgegensätze fehlt und der, von wenigen grellen Schlaglichtern, die uns Leonorens Seelenleid zeigen, abgesehen, die nüchterne Sphäre kleinbürgerlicher Gemüthsinteressen nicht verlässt, erzeugt im Zuschauer eine desto grössere Empfänglichkeit für das Einsetzen der engeren Handlung, die mit dem Erscheinen Pizarros beginnt. Bulthaupt bemerkt über diesen Umschwung sehr richtig (Dramaturgie der Oper, I. Band S. 271): »Wir könnten uns auf den platten Boden der bürgerlich-komischen Oper versetzt glauben, wenn nicht die Gegenwart des Gefängnisses mit seinen verborgenen Schrecken etwas Ernstes erwarten liesse; jedenfalls aber ist alles gethan, um durch den Kontrast mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen die Gestalt der Heldin zu ihrer vollen idealen Grösse anwachsen zu sehen.«

Pizarro erhält durch einen der empfangenen Briefe die Mittheilung, dass der argwöhnische Minister ihn mit einer Untersuchung zu überraschen beabsichtige und beschliesst demgemäss, den von ihm aus Rache eingekerkerten Florestan bei Seite zu schaffen.

V. Auftritt. Dialog.

In seinem Herzen wechselt die Erinnerung an die von Florestan erlittene Demüthigung mit wilder Mordlust und dem Vorgefühl befriedigter Rache. Die Soldaten, welche sich nebst Rocco laut Angabe des Textes etwas mehr zurückziehen sollen (was bei den meisten Aufführungen nicht geschieht), schliessen von seinem Gebahren auf ein bevorstehendes wichtiges Ereigniss.

7. Arie mit Chor.

Die Arie beginnt mit einem dumpfen Paukenwirbel, dem alsbald schneidende Dissonanzen folgen:



Starke Accente auf dem 2. und 4. Viertel wechseln mit Accorden, die während des ganzen Tactes ausgehalten werden und verleihen dem ganzen Tonbilde etwas unheimlich Flackerndes, Unstetes. Als ruhigerer Gegensatz erscheint zu den Worten: »Schon war ich nah', im Staube . . . dahingestreckt zu sein« eine wogende Figur:



Die Mordgier Pizarros erreicht ihren leidenschaftlichsten Ausdruck an der Stelle:



Dialog.

-umph!

Pizarro lässt den Thurm von einem Trompeter bewachen, der, sobald er einen von Reitern umgebenen Wagen von Sevilla her nahen sieht, sogleich ein Signal geben soll; er lässt die Wache abmarschiren und begiebt sich daran, den alten Rocco für sein Vorhaben zu gewinnen.

8. Duett.

Eine Börse mit Gold setzt diesen zunächst in die behaglichste Stimmung, die jedoch einen jähen Umschwung erleidet. als Pizarro ihm den für das Gold zu leistenden Gegendienst andeutet. Selbst die von Pizarro in die Waagschaale gelegte Sicherheit des Staats vermag den Alten nicht zum Henkersgeschäft zu bewegen. So entschliesst sich der Gouverneur selbst zur Rachethat und heisst Rocco, in der unterirdischen Cisterne ein Grab zu graben.

PIZ. Mor - den!

Der Musik wohnt eine kühle Gemüthlichkeit inne, wie sie Pizarro eben erheucheln kann, um den Alten zu überreden. Erst seine Weisung: hebt sich bedeutsam ab. Das Zittern Roccos, ebenso Pizarros Worte: »Pizarro sollte beben?« erfahren eine deutliche Schilderung. Sobald von dem Gefangenen die Rede ist, aber nur wenn der mitleidige Rocco von ihm spricht, nimmt die Musik sofort eine tiefernste, düstere Färbung an:





Bemerkenswerth ist ferner die Tonmalerei: »Dann werd' ich selbst vermummt mich in den Kerker schleichen«, welche im Einklang von der Singstimme und allen Streichinstrumenten ausgeführt wird. Bei dem Accord, der den Todesstoss andeutet, treten zum ersten Mal zwei Posaunen hinzu.

VI. Auftritt.
9. Rec. u. Arie

Leonore hat die Scene belauscht, sie kommt in heftigster Erregung auf die Bühne und sieht den Davongehenden nach. Ihr Zorn über das verbrecherische Vorhaben Pizarros weicht der Erinnerung an ihr früheres Glück, die sie mit neuer Hoffnung füllt. Sie giebt ihrer Zuversicht Ausdruck, dass die Liebe auch das fernste Ziel erreichen wird (Adagio); die »Pflicht der treuen Gattenliebe« erfüllt sie mit zagloser Entschlossenheit, das Äusserste zu wagen und dem Gatten Trost zu bringen (Allegro).

Das Hervorstürzen Leonorens aus ihrem Versteck (in den Sechzehnteln), ihr Ächzen und Stöhnen über den verruchten Anschlag, den sie soeben belauscht (in den Accenten), wird mit Schärfe gekennzeichnet:



Der Ausdruck erhabenen Abscheus, wie er sich in den Worten regt:

sowie der des todesmuthigen Entschlusses,

der aus der Fanfare am Anfang des Allegro con brio erschallt:



ist in einem vorher in der Musik unbekannten Grade getroffen. Die Singstimme ist virtuos behandelt, doch in einer Weise, die mit dem Heldenmuth eines kühnen opferfähigen Weibes durchaus vereinbar scheint, so beispielsweise in der Passage im Adagio: »sie (die Liebe) wird's er-



Auch die Instrumentirung erfordert eine kurze Bemerkung. Die Holzblasinstrumente, welche den »Farbenbogen« in lieblicher Weise andeuten, verschwinden im Adagio bis auf das erste Fagott, das mit drei Hörnern die einzige Bereicherung der Streichinstrumente bildet. Der Klangfarbe haftet dadurch eine innerliche Herbheit an, die zur Schilderung des weiblichen Heroismus geeigneter scheint, als der schillernde Farbenwechsel des grossen Orchesters.

VII. Auftritt. Dialog. VIII. Auftritt. Nachdem Jaquino Marzellinen zugesetzt, weil sie den Fidelio heirathen wolle, kommt Leonore mit Rocco aus dem Garten zurück und bittet ihn, die Gefangenen in den Festungsgarten hinauszulassen, was Rocco schliesslich erlaubt, indem er unterdess zu Pizarro geht, um ihn mit seinen Gesuchen wegen Marzellinens Heirath und Fidelios Gehülfschaft zu beschäftigen.

IX. Auftritt. 10. Finale. Die im ursprünglichen Text nur durch Leonorens Mitleid motivirte Herauslassung der Gefangenen wird in den heutigen Vorstellungen dadurch mit dem Drama verflochten, dass Leonore, noch im Zweifel, ob jener Gefangene im unterirdischen Gewölbe und ihr Gatte dieselbe Person seien, zu erfahren wünscht, ob sich unter den übrigen Gefangenen vielleicht ihr Gatte befinde. Sobald dieselben erscheinen, späht sie nach ihren Gesichtern,

um, sobald sie den Florestan nicht unter ihnen gefunden, wieder theilnahmsloser zu werden. Der Gesang der Gefangenen gilt naturgemäss zuerst der freien Luft, einer (oder einige) von ihnen ermahnt, auf Gott zu vertrauen; alle brechen in den begeisterten Ruf aus: »Rettung, Freiheit!«, als ein Anderer, der auf einen auf dem Walle spähenden Offizier deutet, zur Vorsicht mahnt. Sie ziehen sich in den Garten zurück.

Es ist doch wohl zu viel des Guten, wenn, wie es in den meisten Theatern geschieht, schon nach dem Abgehen des Pizarro zwei Wachtsoldaten auf der Gefängnissmauer Posten fassen und durch ihre linkische Vordringlichkeit, wie sie den Statisten zu eigen zu sein pflegt, den ganzen Chor stören. Man beachte dagegen die knappe Angabe des Textes: »Hier« — kurz vor den Worten: Sprecht leise, haltet euch zurück — »erscheint ein Offizier auf dem Walle und entfernt sich wieder.« Damit ist es grade genug!

Der Anfang der Instrumentaleinleitung zum Chor mit seinen lang ausgehaltenen ganz leisen Accorden in den Streichinstrumenten wirkt wie ein matter Lichtschimmer, der das Dunkel unmerklich erhellt. Der leise beginnende Gesang, der sich dann mit dem Hinzutritt aller übrigen Stimmen in vier Tacten bis zur grössten Kraft steigert:



übt bei angemessener Ausführung eine unbeschreibliche Wirkung aus.

X. Auftritt.
Allegro vivace.

Rocco hat bei Pizarro ein geneigtes Ohr gefunden; Leonore, die über die Aussicht, bald

in die unterirdischen Kerker einzudringen, ausser sich vor Freude ist, erschauert bei dem Gedanken, dass sie vielleicht das Grab des eigenen Gatten graben werde:



Andante con moto.

Rocco giebt ihr Weisungen für die bevorstehende Arbeit: »Wir müssen gleich zum Werke schreiten, du musst mir helfen, mich begleiten; hart ist des Kerkermeisters Brot.«

Diese verhältnissmässig nüchternen Worte sind von Beethoven zu einem ergreifenden Stimmungsbilde benutzt worden, zu welchem die Empfindungen Leonorens die Grundfarbe, der Vorgang des Grabens die Linienführung hergeben. Besonders die Fagotte und Klarinetten treten hier in charakteristischer Weise hervor:

Andante con moto.

XI. Auftritt.
Allegro molto.

Schon verliert Leonore einen Augenblick die Fassung, als die Aussicht, von Rocco am Ende zurückgelassen zu werden, ihr wieder ihre ganze Stärke zurückgiebt.

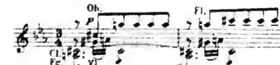
Plötzlich eilen Marzelline und Jaquino mit der Meldung herbei, der wachthabende Offizier habe die Freilassung der Gefangenen dem Pizarro gemeldet und dieser suche voller Ingrimm den Alten auf.

Die ganze sehr bewegte Scene wird nur von Streichinstrumenten ausgeführt, erst bei Pizarros Erscheinen setzen wirkungsvoll die Holzbläser, zwei Hörner und zwei Trompeten ein.

XII. Auftritt.

Pizarros Zorn wird mit Roccos Entschuldigung wegen des nahenden Frühlings, die eine sehr anmuthige Zeich-

nung erfährt:



wegen des auf diesen Tag fallenden Namensfestes des Königs, bei dessen Erwähnung das ganze Orchester wie zum Tusch anstimmt, besonders aber mit den leise gesprochenen Worten: »der unten stirbt —« entwaffnet. Während die Gefangenen einen letzten Gruss an das Sonnenlicht senden, — ihr Gesang:

Allegretto vivace.



ist eine gedämpfte Nachempfindung des Motivs ihres ersten Chors —:

treibt Pizarro den Rocco an, in den Kerker hinabzusteigen. Jaquino macht seinen Gefühlen in den prosaischen Worten Luft: »Sie sinnen auf und nieder; könnt ich versteh'n, was Jeder spricht«, die an einzelnen Stellen leider ganz ungedeckt auftreten und desto mehr die Gesammtstimmung stören, je deutlicher und aufdringlicher sie von dem Vertreter des Jaquino vorgetragen werden. Während des ganz leisen Nachspiels werden die Gefangenen von Jaquino wieder in ihre Zellen geführt; unterdess mögen, wie es an vielen Bühnen geschieht, Rocco und Leonore Haue, Spaten und Laterne aus dem Hause holen und auf einen antreibenden Wink des Pizarro dem unterirdischen Gewölbe (das sich im Thurm befinden kann) zuschreiten.

II. Aufzug, I. Auftritt.

Die Bühne stellt den unterirdischen Kerker dar, in welchem Florestan in Ketten schmachtet.

11. Introduction und Arie.

Die längere Instrumentaleinleitung, die dem Recitativ vorausgeht, schildert das Elend des Gefangenen, seine stöhnende Klage: p cresc. f > p *seine stumme Ergebung:*



den Aufschrei seines Schmerzes:



Besonders charakteristisch ist der dumpfe Ton der Pauke (A — Es) im zweiten Motiv.

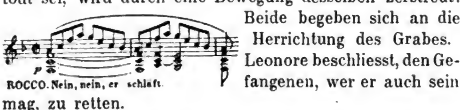
Von der Wehklage über sein Schicksal wendet sich Florestan zur Gottesergebung. Der Trost, dass er seine Pflicht gethan, kühn die Wahrheit gesagt habe, lässt ihn seine Leiden geduldig tragen. Dieser Trost erscheint ihm »in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung« als seine Gattin Leonore, die ihn »zur Freiheit, in's himmlische Reich« führt. Von seiner Gemüthsbewegung erschöpft, sinkt er wieder in Starrheit zurück.

Der musikalische Ausdruck erhebt sich in der ganzen Oper nicht zu gleicher Eindringlichkeit und Erhabenheit. Sobald Florestan seine Gattin zu sehen glaubt, schreitet die Oboe wie eine langsam schwebende Lichtgestallt allmählich nach oben:

Ausser ihr, welche im ganzen Allegro die Melodie führt, sind von Blasinstrumenten nur noch zwei Hörner verwandt.

II. Auftritt. 12. Melodram und Duett.

Leonore, die mit Rocco die Treppe hinabgestiegen ist, sucht sogleich die Gesichtszüge des Gefangenen zu erspähen. Die schlimmste Befürchtung, dass der regungslos Dasitzende todt sei, wird durch eine Bewegung desselben zerstreut:



Beide begeben sich an die Herrichtung des Grabes. Leonore beschliesst, den Gefangenen, wer er auch sein mag, zu retten.

Das Duett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« bildet

eine der grossartigsten Eingebungen der dramatischen Musik. Es ist vollkommen aus der Situation herausempfunden und schmiegt sich aufs Engste an den äusseren Vorgang an. Die musikalische Nachahmung, welche das Graben veranschaulicht, erscheint hier aufs Höchste vertieft und sinnvoll. Zwei Posaunen in leise ausgehaltenen Tönen geben dem Ganzen einen starren Ernst. Das Kontrafagott verstärkt das von den Bässen ausgeführte Motiv des Grabens: und zwar mit einer Mächtigkeit der Wirkung, welche die häufige Unterdrückung dieses Instruments an den deutschen Theate.n nur beklagen lässt.

Dialog.

Leonore erkennt in dem Gefangenen, der aus seinem Halbschlaf erwacht ist und der den Rocco um eine Erquickung angeht, ihren Gatten; sie vermag ihre Erregung kaum zu bemeistern. Rocco: »Du bist ja ganz in Bewegung, du?« Leonore (in grösster Verwirrung): »Wer sollt' es nicht sein! Ihr selbst, Meister Rocco« — Rocco: »Es ist wahr, — der Mensch hat so eine Stimme« — Leonore: »Ja wohl — sie dringt in die Tiefe des Herzens — «.

13. Terzett.

Florestan dankt dem Rocco für den dargereichten Trunk, Leonore erlangt schliesslich von Rocco die Erlaubniss, dem Gefangenen ein Stück Brot verabreichen zu dürfen.

Auch dieser Vorgang, wie Leonore zuerst dem Rocco für seine Bereitwilligkeit mit Gebärden dankt, sich dann, von Wonne und Leid überwältigt, zu ihrem Gatten wendet und ihm in abgerissenen Worten halb schluchzend das Brot überreicht, wird durch die Musik ungemein ergreifend dargestellt:



Dialog.

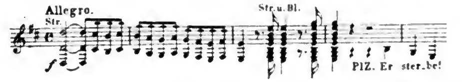
armer, du ar - mer Mann

Rocco giebt dem draussen harrenden Pizarro durch einen Pfiff das Zeichen, dass das Grab fertig sei. Als Florestan in diesem Zeichen eine unheilvolle Vorbedeutung erblickt und in die Worte ausbricht: »O meine Leonore! — So soll ich dich nie wieder sehen?«, sucht diese, die kaum ihrer mächtig ist, ihm Muth zu verleihen: »Vergiss nicht, was du auch sehen und hören magst — vergiss nicht, dass überall eine Vorsehung ist — ja — ja, es giebt eine Vorsehung« (in der ersten Lesart: Vorsicht).

III. Auftritt.

Pizarro kommt vermummt herbei und befiehlt Leonoren, sich zu entfernen, und dem Rocco, den Florestan vom Stein loszuschliessen. Leonore weicht nach dem Hintergrunde zurück, kommt aber während des Folgenden immer mehr nach vorn.

14. Quartett.



Doch bevor er diesen Entschluss ausführt, entdeckt er sich dem Florestan, er weidet sich an der Wollust der bald gekühlten Rache, und streckt seinen verderbenbringenden Arm immer drohender nach dem Opfer aus, *während in den Bässen das heftige Motiv:* *immer mehr nach aufwärts schreitet.* Seine Wuth kennt keine Grenzen, als Florestan ihn auch angesichts des Todes noch als Mörder brandmarkt; schon holt er zum Todesstreich aus, als Leonore hervorstürzt und sich zwischen ihn und sein Opfer wirft. So lange als Pizarro in Leonoren nur einen grossmüthigen jungen Burschen zu sehen glaubt, achtet er ihres Widerstandes kaum, er schleudert

sie zur Seite. Fassungsloses Staunen überkommt ihn jedoch, als Leonore ausruft: *Tödt' erst sein Weib!*
Schliesslich ermannt er sich zum letzten Mal, da bedroht ihn Leonore mit einer kleinen Pistole*), und im selben Augenblick ertönt auch das Signal, welches die Ankunft des Ministers verkündet:



»Pizarro steht betäubt, ebenso Rocco; Leonore hängt an Florestans Halse.« Die Trompete ertönt zum zweiten Mal und stärker.

IV. Auftritt. (gesprochen.)

Jaquino erscheint oben an der Treppe mit zwei Offizieren und mit fackeltragenden Soldaten, um dem Rocco des Ministers Kommen zu melden. Rocco lässt die Soldaten mit den Fackeln heruntersteigen, »damit sie den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten,« wodurch er Pizarros Unthat vollends vereitelt. In einem äusserst stürmischen Schlusssatz, in welchem die freudige Erregung der Geretteten vorherrscht, mit dem Hauptmotiv: tönt die heftige Gemüthserschütterung der handelnden Personen nach.

a tempo.

Es ist an vielen Theatern üblich, dass Pizarro, bevor er nach oben geht, noch einmal auf Florestan eindringt und dass Leonore ihn mit der Pistole nach und nach aus dem Kerker scheucht. Wenn auch Pizarro ein leidenschaftlicher Mann und besonders in diesem Augenblicke nicht ganz zurechnungsfähig sein mag, so wird er doch seit dem Signal und seitdem die »Leute mit den Fackeln« zugegen sind, überzeugt sein müssen, dass sein Spiel hier unten verloren ist. Wenn er wirklich noch nach dem Paar hinschielt, ob es ihn vielleicht aus dem

*) Nicht mit dem an den Theatern gebräuchlichen Revolver, der erst aus diesem Jahrhundert stammt. Das erste Patent auf den Revolver wurde im Jahre 1835 ertheilt.

Auge lässt, und wenn wirklich Leonore ihm ein letztes Mal mit der Pistole droht, so ist das alles, was im Interesse des guten Geschmacks zugestanden werden kann.

Die Musik ist fast durchgehends in dem ganzen Quartett eine äusserst erregte, stürmische, so zu sagen athemlose. Die Sänger haben Mühe, gegen das Orchester anzukämpfen. Noch schlimmer ist der Umstand, dass das Orchester, namentlich die Streicher nicht im Stande sind, bei dem üblichen schnellen Zeitmaass ihre Stimmen genau auszuführen; und so wird dieses Musikstück meist zu einem unverständlichen musikalischen Gewirr, aus welchem sich nur die scenischen Vorgänge abheben. Es wäre verdienstlich, wenn dieses Stück durch Maasshalten im Zeitmaass und in der Kraft einmal nach Gebühr geklärt und durchsichtig gemacht würde.

V. Auftritt. Dialog.

Leonore und Florestan sind zum ersten Mal wieder allein. Florestan: »O meine Leonore, was hast du für mich gethan.« Leonore: »Nichts, nichts, mein Florestan.« Das ist alles, was sie sprechen, und es darf als sinnentsprechend angesehen werden, dass ihre in dem ursprünglichen Text enthaltenen Erörterungen über die Ankunft des Ministers und die »tröstenden Zeichen Vater Roccos,« der ihre Hände zum Schluss des Quartetts ineinander fügte, in den heutigen Aufführungen fortfallen.

15. Duett.

Ausdrücke des Jubels über ihr Glück wechseln mit Danksagungen an den Höchsten.

Dieses Duett (2 Hörner, Holzblasinstrumente ohne Klarinetten) athmet einen fortreissenden Schwung und bei grösster Einfachheit eine erquickende Frische:

Allegro vivace.
LEON. O na.men-, na.menlo.se Freude!
FLOR. O na.men-, na.men.lo.se Freu.de!

Leider wird seine Wirkung ebenfalls durch ein verhetztes Zeitmaass an den meisten Theatern beeinträchtigt.

VI. Auftritt. Dialog.

Der VI. Auftritt (Dialog), in welchem Rocco unter

Zusicherung bester Aussichten für Florestans Befreiung die beiden Gefangenen abholt, um sie dem Minister vorzuführen, bleibt heute mit vollem Recht fort; er würde die Wirkung des Duetts erheblich abschwächen. Ohnehin ist der Zuhörer, der von Florestans Unschuld überzeugt ist, geneigt anzunehmen, dass der Minister es auch ohne Weiteres sei.

Verwandlung. VII. Auftritt. 16. Finale.

Die Scene stellt den Paradeplatz des Schlosses des Gouverneurs dar; die Schlosswache zieht auf, das Volk versammelt sich, der Minister Fernando, Pizarro mit Offizieren, die Gefangenen erscheinen. Die Letzteren preisen im Verein mit dem Volke die Freiheit, die ihnen Fernando in etwas summarischem Verfahren wiedergiebt. Da erscheint Rocco mit Florestan und Leonore und bittet auch für Florestan um die Befreiung. Fernando ist von dem Geschick des »Todtgeglaubten, des Edeln, der für Wahrheit stritt,« aufs Tiefste ergriffen. Pizarro will seine Schuld verringern, indem er den Rocco der Beihülfe an dem Mordversuche anklagt. Rocco: »Der Unmensch wollt' in dieser Stunde vollzieh'n an Florestan den Mord« — Pizarro (in höchster Wuth): »Vollzieh'n! Mit ihm!« Rocco (auf sich und Leonore deutend): »Mit uns im Bunde!« Rocco zieht sich dadurch, dass er sich sogleich auf Leonorens Seite schlägt, mit Geschick aus der Verlegenheit und gewinnt dadurch die Sympathien der Zuschauer, die er durch sein früheres Schweigen über Pizarros Frevelthat zu verscherzen in Gefahr stand, wieder. Darum ist es nöthig, dass der Darsteller des Rocco diese Worte, nicht ohne einigen Humor, zu deutlichem Verständniss bringe. Pizarro wird abgeführt, und Fernando bezeichnet Leonoren als die Würdigste, um die Ketten des Gatten aufzuschliessen. Ein Lobgesang auf Leonorens Treue beschliesst die Handlung.

Die Musik ist hier den übrigen Theilen der Oper nicht ganz ebenbürtig. Nur Fernandos Staunen bei Florestans Anblick »Gefesselt!« erfährt eine tief empfundene musikalische Deutung:



Und sobald Leonore ihrem Gatten die Ketten abnimmt, erhebt sich die Musik (Sostenuto assai, 3/4, F dur) wieder zu grösster Schönheit (Blasinstrumente mit Pizzicato bei den Streichern):



Der Schlusssatz (Allegro ma non troppo, ₵, später Presto, ₵) ist rauschend und wirkungsvoll, doch auch für die Sänger anstrengend. Man pflegt daher die Wiederholung im Presto (Tact 14—59) auszulassen.



Der Grund, warum es Beethoven bei der einzigen Oper »Fidelio« bewenden liess, liegt nahe genug. Als reifer Mann, der nicht mehr leichten Herzens von einem Versuch zum andern eilt, als ein Künstler von Ansehen und Bedeutung, der nicht mehr die Krone, die er auf einem Gebiet errungen, auf dem andern einbüsst, musste er erleben, dass sein dramatisches Kunstwerk nicht den Eindruck erzielte, welcher seinen instrumentalen Schöpfungen sonst auf dem Fuss folgte. Kein Publikum lauschte entzückt den Tönen, mit denen seine Bühnengestalten Schmerz und Freude kundgaben, seine Verehrer und Freunde vermochten nicht dem Verdict der Menge mit genügendem Nachdruck zu widersprechen, um nicht in ihm selber die Meinung aufkommen zu lassen, dass seine Kraft für die Oper sich doch nicht als ganz zureichend erwiesen hätte. Es muss wohl der Zweifel an sich selbst gewesen sein, der einen Beethoven dem Theater fortan gänzlich entfremdete! Denn wenn er

wirklich den Glauben zu seiner dramatisch musikalischen Begabung fest gehegt hätte, er wäre der Charakter gewesen, auch für diesen Glauben zu leiden und zu lernen. Ob freilich seine wachsende Taubheit nicht doch ein Hemmniss für seine Laufbahn als Bühnenkomponist gewesen wäre, ist freilich eine andre Frage. Denn wenn die dramatische Kunst nicht durch tausend Poren in die empfängliche Seele des Künstlers einströmt, so scheint sie in ihm keine lebensfähigen Schöpfungen erzeugen zu können.

Aber auf Grund des »Fidelio« zu behaupten, dass Beethoven eigentlich nicht zum dramatischen Komponisten berufen gewesen sei, scheint uns doch sehr gewagt zu sein. Wer die grosse Arie der Leonore, die Rachearie des Pizarro, den ganzen zweiten Aufzug geschrieben hat, welcher bis zum Duett »O namenlose Freude« eine Reihe von dramatischen Tonstücken bildet, deren eines grossartiger ist, als das andre, der war sicher zur dramatischen Komposition berufen. Freilich sind die Singstimmen nicht in gleichem Maasse mit innerster Kenntniss ihres ganzen Vermögens behandelt, wie das Orchester, aber genug, dass auch ihre Behandlung durchaus den Meister verräth. Und wer sagt denn, dass ein Beethoven bei früherer Bekanntschaft mit dem Theater und bei fortgesetzter Fühlung mit ihm nicht gelernt hätte, den Singstimmen alles abzulauschen, was sie an dramatischer Ausdruckskraft aufzuwenden im Stande sind, dass er sich mit den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit nicht genau so vertraut gemacht haben würde, wie er es mit den Instrumenten gethan hat?

Freilich ist das dramatische Gebiet, dem sich Beethoven hätte widmen dürfen, ein begrenzteres, wie dasjenige, auf dem der vielseitige Mozart die unvergänglichen Spuren seines Wirkens hinterlassen hat. Seine Tonsprache ist ernst und tief, sie liebt das Erhabene, Leidenschaftliche;

die spielende Anmuth, das zarte Kosen der Liebe, der neckische Spott sind ihr fremd. Die Welt des Leidens ist ihr vertrauter, als die der Freude, und die Stimmung der aufjubelnden Freude mehr als die der harmlosen Zufriedenheit. So war er seiner innersten Natur nach mehr mit Gluck als mit Mozart verwandt; doch überragt er jenen an reinmusikalischem Empfinden. Er wäre der Mann gewesen, das Tragische durch die Musik zu vertiefen und zu verstärken; er trug die Voranlage in sich, den Deutschen ein ernstes musikalisches Drama zu schenken. Die Umstände seines Lebens, schliesslich die der Aufführung seiner Oper verhinderten es, und so müssen wir uns begnügen, in seinem »Fidelio« die reichen Ansätze und kräftigen Triebe zu bewundern, die auch dies Werk als ureigenste Offenbarung des Meisters erscheinen lassen, wenn ihm auch die letzte innere Harmonie fehlt.

Der Text ist weder hervorragend gut noch auch schlecht zu nennen. Dem ersten Aufzug fehlt ein kräftiger und klarer Aufbau, und die Hauptsache, Leonorens Absicht, bis zu dem Gewahrsam, in dem ihr Gatte schmachtet, vorzudringen, wird durch allerhand kleine Nebenumstände verschleiert und entrückt. Sprachlich lässt sich ziemlich viel gegen den Text einwenden. Doch genug, dass die Personen des Stücks lebensvoll heraustreten, dass die Anlässe zu prächtigen Tonsätzen nicht übersehen worden sind, dass Treitschke den Dialog knapp nnd wirkungsvoll gestaltet hat, und dass vor allem die Verherrlichung der ehelichen Liebe auch im Text eine so aufrichtig empfundene ist, dass sie einen Beethoven zu den ergreifendsten Lobgesängen, die je dem treuen Bunde zweier Seelen erklangen, begeistert hat.



B. Komische Richtung.

W. A. Mozart.

1.

Die Entführung aus dem Serail.

(Belmonte und Constanze.)

Komisches Singspiel in drei Acten.

Musik von W. A. Mozart.

Vorgeschichte.

Der Kommandant Lostados von Oran hat einst einem seiner Nebenbuhler Geliebte, Rang und Vermögen entrissen. Dieser hat sich in türkische Dienste begeben, auch den muhamedanischen Glauben angenommen (ist Renegat geworden) und ist zu der angesehenen Stellung eines Bassa (Pascha) vorgerückt; sein Name ist Selim.

Der Kommandant besitzt einen Sohn Belmonte, der mit Constanze durch ein Liebesband verknüpft ist. Einst hat sich Constanze in Begleitung ihrer Kammerzofe, der Engländerin Blonde, sowie des Dieners des Belmonte, Pedrillo, zu einer Lustfahrt aufs Meer begeben, als alle drei von Seeräubern gefangen wurden. Durch Kauf kamen sie als Sklaven an Selim und fanden in seinem Landhause Unterkunft. Pedrillo hat den Belmonte durch Briefe von dem Aufenthalte der Geliebten in Kenntniss gesetzt.

Ouverture.

Die Ouverture ist ausserordentlich durchsichtig und schlicht gehalten. Viel angewandte Triangel, Becken und grosse Trommel geben ihr das bekannte türkische Gepräge. Dem leisen Anfang (Geigen und Violoncell):

Presto.

antwortet sogleich das ganze Orchester:

Die Helligkeit der Harmonien wird durch ein Nebenthema abgemindert:



Das eigentliche Seitenthema ist eine erweiterte Umkehrung des zweiten Theiles des Anfangsthemas:



; die Stelle des Durchführungssatzes nimmt eine kleine melancholische Episode ein:



Sie ist der Arie des Belmonte, welche die Oper eröffnet, nachgebildet, nur dass sie in Moll steht, als ob er noch fern von der Geliebten seufzt, während er in der ersten Scene bereits an dem Hause, das sie birgt, angelangt ist. Alsbald nimmt das Hauptthema die unterbrochene frohgemuthe Stimmung auf, die sich dann aber längere Zeit verdüstert hält (noch ein hübsches Nebenthema erscheint:



, als ob der Liebhaber die Gefahren überwände, die ihn noch von seinem Heile trennen, bis der musikalische Fluss auf der Dominante (ohne Abschluss) stehen bleibt, und als Fortsetzung schon jetzt die Arie Belmontes, diesmal in Dur erscheint. Eine ungewöhnliche, unleugbar feinsinnige Art der Formbehandlung.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Arie.

In einer süss sehnsüchtigen kleinen Arie *(von den vielen Fermaten ist besonders die im Vor- und Nachspiel zart und ausdrucksvoll:*

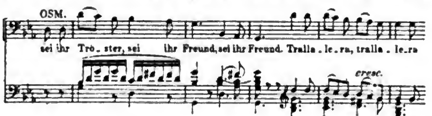
Andante

bittet Belmonte, der den Weg zur Geliebten gefunden, den Himmel, ihm nach so viel Liebesleiden bei seinem Unternehmen hold zu sein. Der Rathsunkundige beschliesst, von Osmin, dem Aufseher des Bassa, der soeben mit einer Leiter kommt und einen Feigenbaum seiner Früchte beraubt, Auskunft zu begehren. Osmin ist beim Singen nicht minder emsig, wie beim Feigenpflücken und lässt sich in seinem Liede vom treuen Liebchen, dass man mit tausend Küssen belohnen, aber — echt türkisch — einsperren soll, durch keinen Zwischenruf Belmontes stören.

II. Auftritt. Dialog.

2. Lied u. Duett.

Die komische Wirkung dieses Liedes besteht zunächst darin, dass es im Andante und in Moll steht. Der schwerfällige, eifersüchtige Türke kann sich gewöhnlich zu keiner scherzenden Leichtigkeit aufschwingen, ausser beim Weine, vom muntern Pedrillo verleitet, (vergl. No. 14) und gar, wenn er über seine Quälgeister Belmonte und Pedrillo triumphirt (vergl. No. 19). Gar humoristisch nehmen sich das zweite »sei ihr Freund« in der tiefern Octav, der Sprung vom tiefen G auf's hohe D und der darauf folgende melancholische Refrain aus:



Auch die Begleitung sorgt für charakterisirende Abwechslung; nennt er die Liebchen lose Dinger, die gern jeden Schmetterling haschen (2. Strophe), so seufzen die Oboen:

Ob.
OSM. Doch sie treu dir zu er - hal - ten..

Die Gefahren seitens des jungen Herrchens beim Mondenschein schildern Sechzehntelläufe in Flöte, Oboe und Fagott:

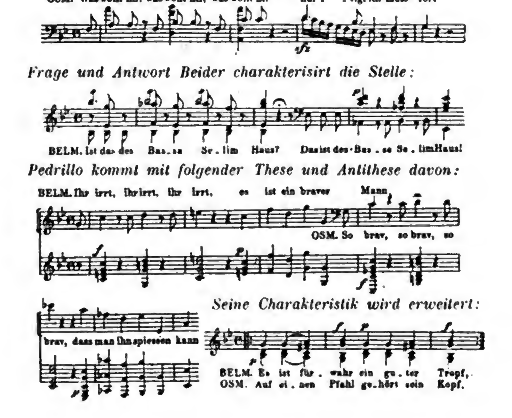
Son - der - lich beim Mon - den - schei - ne

Als Nachäffung erscheint der Refrain, von Belmonte gesungen:



Auch als Osmin seinen Sang beendet hat, ist die Ausbeute von Belehrung, die er dem sich ereifernden Belmonte zu Theil werden lässt, für diesen eine äusserst geringe. Zwar erfährt Letzterer, dass er sich vor Selims Haus befinde, in dessen Diensten Osmin stehe, aber schon die Erwähnung des Pedrillo, der ebenfalls zu Selims Gesinde gehört, bringt den Alten dermaassen in Harnisch. dass er, argwöhnisch und für die Sicherheit der Frauen des Landhauses besorgt, Belmonte hinwegstösst.

Nur einige der feinkomischen Züge, von denen die Musik strotzt, seien hervorgehoben. Das barsche, kurz angebundene Wesen des Osmin ist auch in der abgerissenen Musik veranschaulicht:

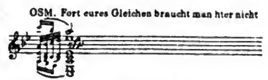


Frage und Antwort Beider charakterisirt die Stelle:

Pedrillo kommt mit folgender These und Antithese davon:

Seine Charakteristik wird erweitert:

Bezeichnender kann wohl Niemandem die Thür gewiesen werden, als im Orchester an der Stelle:



an welcher 2 Oboen, 2 Fagotts und die Geigen sich in fortweisender Bewegung vereinigen. Deutlich schildert die Musik Belmontes Unmuth über den ungastlichen Grobian:



wie die Erregung der Zankenden (in den Sechzehnteln der Streicher) immer mehr zunimmt, und gar die »Stretta«, das Presto mit seiner köstlichen Imitation, deren Stimmen gleich Kampfhähnen einander verfolgen und die später noch obendrein von Belmontes kontrapunctirendem Gesange übertönt wird:





— fürwahr, man sollte meinen, Mozart hätte nie etwas anderes als komische Opern geschrieben und gerade diese seien das ureigenste Machtgebiet seines Genius.

III. Auftritt. Dialog.

Die Luft bleibt nicht lange rein; der von Osmin eben noch so schmeichelhaft gezeichnete Pedrillo kommt, des Alten Gemüth aufs Neue in Wallung zu setzen. Wir erfahren, dass es besonders die Furcht vor seiner Galanterie, sowie auch ein wenig Brotneid ist, die den Osmin mit so grimmigem Hass erfüllt.

3. Arie.

Mit wahrer Wollust weidet sich der Türke an dem Worte



»Laffen« (man beobachte das nervöse Sforzato auf dem Triller):



Seine Versicherung »ich hab' auch Verstand« wird von der nachfolgenden Oboe bespöttelt:

Als Pedrillo ihn fragt, was er ihm denn eigentlich zu Leide gethan, erwidert Osmin: »Du hast ein Galgengesicht, dass ist mir genug« und malt bereits die Todesarten aus, mit denen er den Lästigen um die Ecke zu bringen gedenkt:





Grausamer noch wird der musikalische Ausdruck an der Stelle:



Er sättigt sich endlich ganz und gar in dem elfmal wiederkehrenden, ganz leise beginnenden Tact:



Während der Aufzählung der Folterqualen ertönen zur Vermehrung der Schreckhaftigkeit Becken und grosse Trommel (die Doppelnoten der grossen Trommel bedeuten, dass das Instrument rechts mit dem Schlägel, links mit einer Ruthe — für die schnelleren Schläge behandelt werden soll, s. das Vorwort von Julius Rietz). Man

sieht, Osmin bringt alles mit so fürchterlichem Ernst hervor, dass er gerade dadurch zu einer possirlichen Figur wird.

IV. Auftritt. Dialog.

Sobald Pedrillo allein ist, erscheint auch sein Herr Belmonte, dessen erster Schrecken, als er hört, Constanze sei die auserwählte Geliebte Selims, sich erst legt, als Pedrillo ihn versichert, Selim sei ein Renegat, also noch kein Volltürke, und besitze den seltenen Vorzug, dass er seine Weiber nicht zur Liebe zwinge. Nicht ganz seiner Sache so sicher, wie in Bezug auf die Constanze, ist Pedrillo hinsichtlich seines Blondchens, das Selim dem Osmin geschenkt hat. Der Plan zur Flucht der drei Gefangenen bietet desswegen günstige Aussichten zur Verwirklichung, weil Pedrillo wegen seiner Geschicklichkeit in der Gärtnerei Selims Gunst errungen hat und sogar mit den Frauen ohne Zeugen, zum nicht geringen Aerger Osmins, sprechen darf; er beabsichtigt den Belmonte dem Selim als geschickten Baumeister zu empfehlen, sodass Belmonte unbeargwöhnt zu der Behausung Selims Zutritt erlangt; ein Schiff wartet bereits unfern des Strandes, und so dürfte die Flucht gelingen. Indess Pedrillo dem von einer Lustfahrt mit Constanze zurückkehrenden Selim entgegengeht, bricht Belmonte in Entzücken über das bevorstehende Wiedersehen mit der Geliebten aus.

V. Auftritt. 4. Arie.

Bei den Arien dieser Zeit sind die beiden Umstände durchaus zu berücksichtigen, dass erstens die Kehlfertigkeit der Sänger eine bedeutend grössere war, als es heute der Fall ist, und dass zweitens die Sänger stets den Anspruch erhoben, in ihren Arien zur Entfaltung dieser Fertigkeit und des Glanzes ihrer Mittel einen ausgiebigen Anlass zu finden. Diesem Anspruch fügte sich auch Mozart, wie man es an den Arien des Ottavio, der letzten der Donna Anna in »Don Juan«, an denen der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« beobachten kann, um wieviel mehr nicht hier, in einer komischen Oper, zu einer Zeit, wo sein Name noch nicht zu den vielgenannten auf dem Gebiete der Oper gehörte, und obschon *ihm diese Art der*

virtuosen Gesangsmusik, wie es wenigstens in dieser Arie scheint, eigentlich nicht von Herzen floss.

Nach einem reizenden viertactigen Recitativ mit nachahmender Oboe:



beginnt die eigentliche Arie: die gefällig und melodisch ist, ohne hervorzuragen; bemerkenswerth ist die Stelle:

Die Tonmalerei, welche das Lispeln: und Seufzen: der Geliebten darstellt, erinnert an die ähnliche Stelle in Ottavios Arie in »Don Juan«: »Ganz ihr geweihet (Ein Band der Freundschaft)«.

VI. Auftritt. **5. Chor der Janitscharen.** Da Selim mit Constanze naht, verbirgt sich Belmonte. Ein Janitscharenchor stellt sich am Ufer auf und singt einen charakteristischen Jubelchor:

Ein Soloquartett (mit sehr tiefer Tenorlage) bildet eine hübsche Abwechslung der durch reichliche Vorschläge, verzierende Läufe und starke Rhythmen (ausser Pauke noch Triangel, Becken, grosse Trommel) »türkisch« gefärbten Musik.

VII. Auftritt. **Dialog.** Selim, der allein mit Constanze zurückgeblieben, erfährt endlich den Grund, wesswegen Constanze seine Liebe immer noch zurückweist.

6. Arie.

Das Bild des Geliebten, dem sie Treue schwur, entlockt ihr kummervolle Thränen.

Diese Arie, die eine vollendete Gesangsvirtuosin zur sauberen Ausführung der hohen Passagen erfordert, hat doch genug Stimmungsgehalt, um nicht blos als ein Zugeständniss an die Solistin, sondern gleichzeitig als nothwendiges Glied der Handlung zu erscheinen. Da sie an die Tiefe keine Anforderungen stellt, so wird sie jede Koloratursängerin in As oder G statt in B dur singen können (wobei allerdings die Geigen- und Bratschenstimmen theilweise anders eingerichtet werden müssen). Eine Transposition dürfte einer Auslassung jedenfalls vorzuziehen sein. Grosse Entschiedenheit des Gefühls giebt sich in dem langsamen Anfange kund, der später verkürzt, aber mit der hübschen Fermate am Schluss, im schnellen Zeitmaass wiederkehrt:



Auch den Koloraturen am Schluss:



wohnt Reiz und Hoheit inne.

Dialog.

Selim ist nicht gerade entzückt über ihr Geständniss, um so mehr, als Constanze ihn bei der Grossmuth zu fassen weiss und im Hinblick auf seinen bisherigen Edelmuth auch für die Zukunft an keine Gewaltmaassregeln von seiner Seite glauben will. Es ist aber keine Bewunderung, sondern Liebe, die der Bassa verlangt, und ziemlich barsch entlässt er Constanze, die immer wieder um Aufschub bittet, mit dem Bescheid, sie möge sich bis morgen eines Besseren besinnen.

VIII. Auftritt.

Belmonte, von Pedrillo als Baumeister eingeführt, findet Gnade vor Selims Augen, der beide allein lässt.

IX. Auftritt. Nachdem Pedrillo dem liebeglühenden Belmonte Vorsicht eingeschärft, wollen sie in den Palast, als ihnen X. Auftritt. Osmin entgegentritt, der nicht mit Unrecht ein abgekartetes Komplott wittert und die beiden Eindringlinge mit seinem ganzen Vorrath an Zärtlichkeitsausdrücken über- 7. Terzett. häuft. Da Osmin standhaft den Eingang zum Palaste verwehrt, drängen ihn Belmonte und Pedrillo hinweg und gelangen so hinein.

Sehr siegesbewusst und befehlerisch weist Osmin im Anfang den Fremden den Weg:



(bei Nb. findet sich der gleiche harmonische Gang, wie beim Eindringen des Monostatos in den Tempel: »Nur stille, stille, bald dringen wir im Tempel ein«, vergl. »Zauberflöte«, 21, Finale). Erst sobald er mit Schlägen droht:

oder wenn beide Parteien gegen einander kämpfen:

wird ihm ein wenig heiss zu Muthe. Ein wahrer Wirbel des Ringens um den Eingang bricht mit dem Allegro assai los:

Man bemerke, dass dem Osmin nach seinem letzten vereinzelten »Marsch« das Singen vergeht:

Dies Zank- und Kampf-Terzett, das musikalisch keine Schwierigkeiten bietet, ist nur durch die Nothwendigkeit deutlicher Aussprache bei schnellem Zeitmaass (Allegro assai) und bei der Nothwendigkeit einer sehr belebten Darstellung nicht unverfänglich. Wenn das Spiel seitens aller drei Sänger mit genügender Laune und mit einer Steigerung der Hitze des Kampfes um den umstrittenen Posten, und mit drastischer Komik seitens des in der Defensive begriffenen schwerfälligen Osmin, sowie seitens der von zwei Seiten angreifenden beiden Anderen ausgestattet wird, so ist ihm bei dieser leichten witzigen Musik eine zündende Wirkung sicher. (Sobald das erste Thema wieder in Esdur erscheint — Tact 21 nach der Fermate — muss Osmin den ersten Angriff abgeschlagen haben. Beim Allegro assai müssen ihn beide abwechselnd von der Thür hinwegzuzerren suchen u. s. w.).

Nicht mehr Glück als Selim bei Constanzen hat Osmin bei seiner Sclavin Blonde. In einer Arie giebt sie ihm Unterweisung über die civilisirte Art des Umgangs mit Damen:

II. Aufzug. I. Auftritt. Dialog. 8. Arie.



... »*erobert man die Herzen der guten Mädchen leicht.*« *Ihr wahrstes Wesen enthüllt sie aber erst in den musikalischen Schmeicheleien am Schluss*:



Die Unterhaltung Osmins und Blondens nimmt, wie das bei der Verschiedenheit ihrer Auffassungen über Liebe und Frauen erklärlich ist, einen etwas stürmischen Verlauf. Wenn er zu ihr sagt: »Ich befehle dir, mich augenblicklich zu lieben«, so ist sie Weibs genug, ihm lachend darauf zu erwidern: »komm mir nur ein wenig näher, ich will dir fühlbare Beweise davon (von meiner

Dialog.

Liebe) geben.« Als er sie mit Pedrillos Erwähnung in Verlegenheit setzen will, bringt ihn ihr offenes Geständniss, dass ihr dieser »niedliche« Mann lieber sei als sein Blasebalggesicht, vollends ausser sich. Seinen Befehl, ins Haus zu gehen, beantwortet sie mit der Drohung, ihm auf Constanzens Verwendung durch Selim fünfzig Sohlenhiebe zudictiren zu lassen.

9. Duett.

Sie nöthigt ihn schliesslich mit gekrallten Händen zum Rückzug.

Dies Duett ist wieder eine Frucht muntersten Humors:

Allegro

OSM. Ich ge-he, doch ra-the ich dir, den

Schurken Pe-drillo zu mei - den..

Die beiden Stellen: Osmin: »Kein Schritt von der Stelle«,

bis du zu ge-hor. . -chen mir schwörst,

bis du zu ge - hor-chen mir schwörst.

und Blonde: »Nicht soviel, du armer Geselle«,

und wenn du der Gross mo gul wärst.

und wenn du der Gross-mo-gul wärst

deren komische Wirkung gerade in dem tiefen Hinabsteigen und dem Hinausschmettern der hohen Töne besteht, brauchen hinsichtlich der Tiefe keinem Sänger bange zu machen, da grade die Erzwungenheit der tiefen Töne das Lächerliche dieser Stellen vermehren kann. Köstlich ist der Mittelsatz (Andante) in Moll, in welchem Osmin sich zu einer kulturhistorischen

Betrachtung aufschwingt (fast durchgehends im Einklang mit dem lächerlich wirkenden, abgestossenen Fagott): »O Engländer, seid ihr nicht Thoren, ihr lasst euren Weibern den Willen!« — Selbstverständlich beruht die Wirkung dieser Stelle auf einer deutlichen Aussprache.

II. Auftritt. Dialog.

Blonde sieht die bekümmerte Constanze, die von der glücklichen Wendung in ihrem Geschick ebenso wenig weiss, wie sie selber, nahen und überlässt sie ihrem Schmerz, den sie in tieftraurige Worte und Weisen kleidet. »Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bittren Schmerz, denn, unwillig ihn zu tragen, haucht sie (die Luft) alle meine Klagen wieder in mein armes Herz!« Das ist gewiss nicht übel gesagt, wenn es auch an Überempfindsamkeit streift.

10. Rec. u. Arie.

Recht von Herzen bekümmert ist der Gesang, wenn man von dem Bdur-Satz (Tact 20—61 der Arie), der nach heutigem Geschmack im Hinblick auf den Text allzu rosig erscheint, absieht. Dafür ist der Anfang:



, ferner die Zurückleitung zur Wiederholung des Anfangs:

und der ganze Schluss von ausgeprägt wehmüthiger Stimmung. Die beiden Bassethörner werden ohne grosse Einbusse am Klangcharakter durch Klarinetten ersetzt.

Dialog.

Die hoffnungsreichere Blonde sucht sie vergebens zu trösten, als Selim erscheint.

III. Auftritt.

Die folgende Auseinandersetzung zwischen Selim und

Constanze, welche stattfindet, bevor die von Selim gestellte Frist verstrichen ist, erscheint breit und abspannend. Auch dass er sich nach Constanzens Arie zur List bequemen will, was er später nicht thut, ist unangemessen. Wohl aber dürfte er Gewaltmaassregeln (Einsperrung, Foltern) erwägen können. Dadurch würde eine werthvolle Spannung für den weiteren Verlauf gewonnen werden, Selims spätere Absicht, sich am Sohne seines Feindes zu rächen (III. Aufzug, VI. Auftritt) würde damit vollkommen zusammenstimmen, endlich würde seine schliessliche Grossmuth, welche die rachsüchtigen Regungen seines Herzens überwindet, um so rühmenswerther erscheinen, weil er die Grossmuth aus Selbstüberwindung, nicht aus Temperament übt. Dieser dritte Auftritt würde dann folgende Fassung haben: Selim: Nun Constanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen musst du mich lieben, oder — Constanze: Dich lieben! Niemals! Selim (auffahrend): Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe? Constanze (achselzuckend): Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein. Selim: Elende! nein! nicht sterben, aber Martern aller Art — Constanze: Auch die will ich ertragen; du schreckst mich nicht, ich bin auf Alles gefasst.

11. Arie. »Nur dann würd' ich zittern, wenn ich untreu könnte sein.«

Diese Arie wird mit Unrecht als ein Ueberbleibsel des früheren Gesangsvirtuosenthums von unsern Sängerinnen meist übergangen. Ehe sie freilich unrein und stümperhaft vorgetragen wird, ist es besser, ganz die Hände davon zu lassen; andererseits wohnt ihr, abgesehen von einigen Stellen, die allerdings nur den Zweck haben, die Fertigkeit glänzen zu lassen:



unleugbar eine hohe, beherzte Empfindung inne. Allzu unbequeme Passagen wird die Sängerin je nach ihrer individuellen Beanlaguug im Einverständniss mit dem Kapellmeister ändern dürfen. Man lese in unserer Vorbemerkung zur »Euryanthe«,

wie Weber über diesen Punct dachte. Einen besonderen Klangreiz erhält die Arie ausserdem durch das Instrumental-Soloquartett (Flöte, Oboe, Violine, Violoncell), welches die Arie mit einem längeren Tonsatz eröffnet. Angesichts der Situation, welche ein längeres Verweilen nicht gestattet, angesichts des heutigen Geschmacks und im Interesse der Wirksamkeit der Arie wird dieser Tonsatz allerdings bei der Aufführung im Theater zu unterdrücken sein; an die ersten drei Tacte wird sich demgemäss sofort der Gesang der Constanze anzuschliessen haben:



Selim ist über diese Entschlossenheit Constanzes nicht wenig erstaunt, er erkennt in ihr den Trotz der Verzweiflung und will ihn durch List bannen.

IV. Auftritt. Dialog.

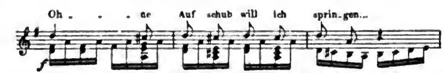
Im Falle der Dialog oben in der vorgeschlagenen Weise geändert wird, muss der vierte Auftritt lauten: Selim allein: Ist das ein Traum? Wo hat sie auf einmal den Muth her, sich so gegen mich zu betragen? Hat sie vielleicht Hoffnung, mir zu entkommen? (sinnend) Mit Bitten richte ich nichts aus, (mit Entschluss) nun, gut denn, so mögen Härte und Grausamkeit walten! (Ihr nachblickend, in drohendem Tone) Sei deiner Sache nicht allzu sicher, stolze Spröde, noch habe ich die Macht, deinen Starrsinn zu beugen! (Geht schnell ab).

Die zurückkehrende Blonde trifft statt ihrer Gebieterin und des Selim den Pedrillo, der ihr die grosse Mär von Belmontes Ankunft berichtet und ihr den Plan zur Flucht ausführlich mittheilt. Bevor sie zu Constanzen eilt, stimmt sie eine freudig belebte Arie an:

V. Auftritt. VI. Auftritt. 12. Arie.



Die Dreitactgruppen tragen zu rhythmischer Belebung bei:



Später wird das frohe Springen noch deutlicher musikalisch beschrieben:



Der Text: »ihrem schwachen, feigen Herzen Freud' und Jubel prophezeihn«, wird besser geändert in: »ihrem kummervollen Herzen« (bei den Wortwiederholungen »ihrem kummer-kummervollen« oder auch »ihrem armen, schwachen Herzen«) abgeändert, da heute das Wort »feige« in der Bedeutung von kleinmüthig nicht mehr gebräuchlich ist.

VII. Auftritt.
13. Arie.

Auch Pedrillo findet jetzt zu einer Arie Gelegenheit, in der er sich zu mannhafter Entschlossenheit erhebt.

Die Arie verlässt das komische Gebiet und der Sänger des Pedrillo raffe alle Ernsthaftigkeit und Thatkraft seines Ausdrucks zusammen, um diesem Tonstück, einem der geistvollsten der ganzen Oper, nach Gebühr gerecht zu werden. Von vorzüglicher Wirksamkeit sind hier Trompeten, Hörner und Pauken. Um einen kleinen Begriff von den zahlreichen Feinheiten zu gewähren, sei der Anfang mitgetheilt:



Wie markig rufen die Trompeten, wie sprühen die Geigen von Kampfeslust; wie zuversichtlich klingen die Worte: »nur ein feiger Tropf verzagt« (wieder Dreitacte!), und in leiser Andeutung (in den Achteltriolen) wird auch das Zittern ausgemalt. Kühn und dem Text gemäss wird die Gesangstimme behandelt:



VIII. Auftritt. Dialog.

Osmin ist nicht wenig verwundert, den Pedrillo so guter Dinge zu finden, was dieser der angeborenen Fröhlichkeit des Geschlechtes der Pedrillos und dem Wein zuschiebt. Wirklich gelingt es ihm, dem Osmin eine der beiden mitgebrachten Flaschen mit Cyperwein und zwar die grössere, in die er ein Schlafmittel geschüttet, aufzuhängen. In dem bekannten Trink-Duett »Vivat Bacchus« lässt Osmin vollends alle religiösen Bedenken in Bezug auf Muhammeds Trinkgesetze fahren und wird, weinselig und halbschlafend, von Pedrillo ins Haus geführt.

14. Duett. Dialog.

IX. Auftritt.

Sogleich erscheinen Belmonte, von der andern Seite Constanze und Blonde. Nach der ersten stürmischen Umarmung beruhigt sich Belmontes Freude in einer Arie, deren Anfang namentlich innig und zärtlich klingt:

15. Arie.

Adagio.
Wenn der Freu . de Thrä.nen fliessen, lä.chelt Lie . be dem Geliebten hold

Der zweite Theil (Allegretto) ist bewegter als der erste.

muss aber doch noch sehr ruhig genommen werden. Die ersten Worte in der Stelle: »Dass wir uns niemals wieder finden! so dürfen wir nicht erst empfinden, welchen Schmerz die Trennung macht« bedeuten: »Dass wir doch nie mehr nöthig hätten, uns wiederzufinden d. h. getrennt zu sein.« Nur wenig Worte werden der Verabredung über die Flucht gegönnt, als Belmonte und Constanze von Neuem das Glück ihres Wiedersehens in Tönen des Entzückens ausdrücken:

Dialog.

16. Quartett.



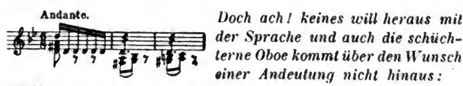
Eines minder bedeutsamen, mehr scherzenden Tones bedient sich der Komponist zur Einführung des zweiten Liebespaares:

das sich dann nach der Weise des Anfangs mit den andern Beiden zum Quartett vereinigt. Wird man nicht in den frohlockenden Geigensechzehnteln:

die Urgestalt des Beethoven'schen Freudehymnus erblicken dürfen?

Nur ein gewisser Punct ist's, über den die beiden Männer noch sichere Auskunft haben möchten.

Wie wichtig er sei, deutet die vollständige Temperaturveränderung der Musik an:



Doch ach! keines will heraus mit der Sprache und auch die schüchterne Oboe kommt über den Wunsch einer Andeutung nicht hinaus:

BEL. Man sagt Ob. man sagt Ob.

Auf die deutliche Anfrage Constanzens: »Willst du dich nicht erklären?« entschliessen sich Beide zu der Anfrage, ob die beiden Türken sich nicht etwa Eingriffe in die Rechte der beiden Liebhaber erlaubt hätten — eine Anfrage welche Constanze mit den schmerzlichen Worten:

O! wie du mich be_trübst!

Blonde dagegen mit einer schallenden Ohrfeige beantwortet.

Mozart hat den Gesang Belmontes und Pedrillos bei ihren Fragen mit einander verschachtelt, wodurch natürlich die Verständlichkeit der Worte verloren geht. Da Belmontes Anfrage ohnehin zur Genüge (durch die vorhergehende Andeutung und sein stummes Spiel) verständlich ist, die Ohrfeige aber unbedingt durch die vorhergehenden Worte Pedrillos erklärt werden muss, so ist es zu empfehlen, dass Pedrillo mit Blonde bei seinen Worten: »Hat nicht Osmin etwa, wie man fast glauben kann, sein Recht als Herr probirt . . .« nach vorn kommt und dass darauf gehalten wird, dass Belmontes Gesang die Verständlichkeit der Worte des Pedrillo nicht beeinträchtigt. Der musikalisch nicht bedeutende kleine Satz verträgt diese Verschiebung des Ensembles ganz wohl, und für das Verständniss der drastischen Scene ist Alles gewonnen.

In mehreren kleinen Sätzchen *(Allegro assai, Andantino 6/8, Allegretto, mit sehr hübscher Triolenvermischung):*

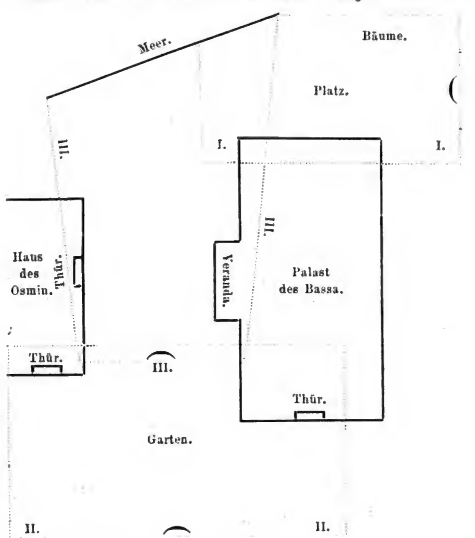


kehrt der Friede wieder zurück, der aus einem schwungvollen Lobgesang auf die Liebe vollends hervorklingt.

Dies Allegro baut sich auf drei Themen auf, die sich in Nachahmung durch alle Stimmen hindurchziehen:



Um den Zusammenhang mit der Handlung, der bei diesem Finale aus den Augen verloren wird, einigermaassen herzustellen, wird es gut sein, wenn Constanze und Blonde sofort nach dem Gesang in ihre Be-



hausungen eilen, während die Liebhaber ihnen zärtlich zuwinken und sie mit Gebärden an die Verabredung erinnern.

III. Aufzug.

Da die Angaben über den Schauplatz der drei Aufzüge ziemlich unbestimmt gehalten sind, mag der nebenstehende Plan (S. 254) zur Erläuterung des Schauplatzes mit Ausschluss der letzten Verwandlung dienen.

Die Linien .... bezeichnen das für jeden Aufzug abgegrenzte Gebiet des ganzen zur Oper gehörigen Schauplatzes; das Zeichen ⌓ bedeutet die Lage des Souffleurkastens, die römischen Ziffern entsprechen den Aufzügen. Eine Veranda ist dem Palast des Osmin beigefügt, damit das Hinaussteigen der Constanze aus dem Fenster später durch die davorstehende bis zu ebener Erde reichende Veranda verdeckt werden kann. Dass nämlich Belmonte ins Fenster einsteigt und er dann (nach der Angabe des Textes) mit Constanze unten aus der Thür kommt, ist widersinnig. Die Thür muss als fest verschlossen gedacht werden; ein Türke wird seine Sclavinnen doch nicht nur hinter leicht verschiebbaren Riegeln halten. Wenn die Thür nur verriegelt ist, dann kann doch Constanze auch ohne Umstände nach unten kommen und Belmonte bedarf der Leiter nicht. Die Veranda ermöglicht das Hinabsteigen der beiden Liebenden, ohne dass die einzelnen Phasen des Unternehmens als lächerlich oder unschicklich erscheinen.

I. Auftritt.

Es ist Mitternacht, Schiffer Klaas bringt dem Pedrillo zwei Leitern. Indess Pedrillo spioniren geht, giebt sich Belmonte ganz der Macht der Liebe anheim.

II. u. III. Auftritt.
17. Arie.

Die ausserordentlich schöne, nur etwas gedehnte Arie:



zeichnet sich infolge der in ihr verwandten Blasinstrumente (Fl., Kl., Fag., Hr.), welche oft zu einer gegen die Streicher kontrastirenden Gruppe vereinigt werden, durch Süssigkeit und Duft des Klanges aus.

IV. Auftritt.
Dialog.
18. Romanze.

Da Alles sicher ist, giebt Pedrillo vermittelst der eigenartigen **R o m a n z e** »In Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein«, welche er auf der Mandoline

(Streichinstrumente im Pizzicato) begleitet und in welcher seine Bangigkeit und die örtliche Färbung des Textes reizvoll gezeichnet sind:



das verabredete Signal.

Diese Romanze muss heimlich und dabei doch mit dem Bestreben, bemerkbar zu werden, vorgetragen werden. Die Unterbrechung durch Belmonte ist sehr wirkungsvoll.

Dialog.

Belmonte steigt zu Constanzen ein und enteilt gleich darauf mit ihr dem Strande zu. Kaum hat der immer beklommenere Pedrillo den Weg zu Blonden ebenfalls durch's Fenster gefunden, so tritt der noch ein wenig

V. Auftritt.

berauschte Osmin mit einem schwarzen Stummen aus der Thür, sie gewahren die Leiter, der Stumme holt die Wache, während Osmin, unten auf der Leiter sitzend, einschläft. Durch Pedrillos Kletterversuche wieder munter gemacht, erkennt er gleichwohl das aus der Hausthür entfliehende Paar nicht, das, ebenso wie gleich darauf Belmonte und Constanze, erst von der herzueilenden Wache festgehalten wird. Belmontes Gold erweist sich als ebenso wenig verführerisch bei Osmin, »der es ja ohnehin bekommt«, als Pedrillos Anspielung auf den Cyperwein erfolgreich; die vier Flüchtlinge werden abge-

19. Arie.

führt, und Osmin singt ein Triumphlied über die gelungene Ertappung der »verdammten Haremsmäuse«, das die grösste Ausgelassenheit im Orchester hervorruft und in der Charakterisirung Einfälle eines übersprudelnden Witzes zeigt:

Ha! wie will ich tri-um-phi - ren,

Das Zuschnüren der Hälse der Verbrecher wird kurz

vom Orchester bekräftigt:



Überaus anschaulich ist die philiströse Ruhe geschildert, die ihm die Einfangung der Störenfriede verheisst:



Verwandlung. VI. Auftritt. Dialog.

Selim, der durch den Lärm erschreckt ist, erfährt durch den herbeieilenden Osmin und die bald darauf eintreffenden Gefangenen Belmonte und Constanze von ihrem Fluchtversuch. Wie ist er erstaunt, als Belmonte ihm entdeckt, dass er der Sohn des Lostados, des Kommandanten von Oran, seines ärgsten Feindes, sei. Während er mit Osmin abgeht, um ihm Befehle zu den Martern für die Unglücklichen zu geben, wappnen sich Belmonte und Constanze mit Standhaftigkeit für die Todesstunde. Mit nichten scheint ihnen ihr Geschick, das, obschon den Tod bringend, sie doch vereinigt, beklagenswerth. Constanze: »Was ist der Tod? Ein Uebergang zur Ruh', und dann an deiner Seite ist er Vorgeschmack der Seligkeit«.

20. Rec. u. Duett.

Die Musik ist, der gefassten und zärtlichen Stimmung gemäss, vorwiegend heiterer Färbung, die nur an der Stelle:



gar zu leichtfertig erscheint.

VIII. Auftritt Dialog.

Voller Angst kommt Pedrillo, der im Vorbeigehen schon etwas vom »lebendig Gesottenwerden« vernommen hat, mit der sehr gefassten Blonde herbei; die Entscheidungsstunde schlägt mit der Zurückkunft Selims.

Letzter Auftritt.

Eine mächtige Wandlung hat sich in seinem Herzen vollzogen: jede Rachsucht ist gewichen, grossmüthig schenkt er allen die Freiheit.

Es dürfte angemessen sein, im VI. Auftritt Selim nur

mit einem Offizier, den er absendet, um den Grund des Lärms zu erfahren, hier dagegen mit glänzendem Gefolge auftreten zu lassen. Das Wort »Ungerechtigkeit«, welches Selim als gleichbedeutend mit Unrichtigkeit anwendet, wird heute in diesem Sinne nicht mehr verstanden und der betreffende Satz bleibt besser weg. Die Wendung Selims zu Constanze: »Ich wünsche für die Falschheit, die Sie an mir begangen, dass Sie es nie bereuen möchten, mein Herz ausgeschlagen zu haben« bildet eine kleine Einschränkung seiner Grossmuth. Der Dialog würde also im Anfange des letzten Auftritts besser folgende Fassung erhalten: Selim: Nun elender Sclave? zitterst du? erwartest du dein Urtheil? Belmonte: Ja, Bassa, mit aller Kaltblütigkeit. Kühle deine Rache an mir, tilge das Unrecht, das mein Vater dir angethan — — ich erwarte Alles — und tadle dich nicht. Selim (plötzlich mit weicher Stimme): Du irrst Dich. Ich habe Deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als dass ich je in seine Fusstapfen treten konnte u. s. w. Constanze: Herr! vergieb! Ich schätzte bisher deine edle Seele, aber nun bewundre ich sie — Selim (abwehrend): Still, still! mögen Sie das Glück, das ich Ihnen nicht bereiten konnte, an der Seite des Geliebten finden u. s. w. Selims spätere Bemerkung zu Osmin: »Alter! sind Dir deine Augen nicht lieb?« beziehen sich auf Blondes Drohung, dem Osmin die Augen auszukratzen (II. Aufzug, 9. Duett), von der allerdings Selim nichts weiss, und müssen von ihm mit der entsprechenden Gebärde begleitet sein.

21. Vaudeville. Ein gefälliges Vaudeville, das nur für unsern Geschmack gar zu oft wiederholt wird, das aber durch den Unterschied in der Darstellung der einzelnen Sänger in ihrem Benehmen gegen Selim immerhin abwechslungsvoll gestaltet werden kann, bringt die Dankbarkeit der Erretteten zum Ausdruck. Osmin, der seiner Wuth über die unverdiente Begnadigung der Ungläubigen in einer Wiederholung des zweiten Theils seiner Arie (3): »Erst geköpft, dann gehangen« Luft macht, läuft davon. Nach einer kurzen moralischen Betrachtung über Rache und Grossmuth mit dem Refrain des Vaudevilles macht ein Janitschaaren-chor zu Selims Heil, mit ähnlicher Rhythmik wie der erste, den Beschluss.

Es ist bezeichnend, dass nur ein Genie von der Vielseitigkeit eines Mozart im Stande war, die beiden Hauptrichtungen der dramatischen Musik, die ernste, wie die komische mit gleicher Meisterschaft zu beherrschen. In seiner mit ungemeinem Beifall am 12. Juli 1782 in Wien aufgeführten »Entführung« schuf er das grundlegende Muster einer komischen Oper, wie es heute noch in Geltung steht und wie es wohl nachgeahmt, aber in den musikalisch-komischen Wirkungen nicht übertroffen worden ist. Die Erhaltung dieser köstlichen Oper auf dem laufenden Repertoir bildet eine Ehrensache aller Theater, welche über eine einigermaassen ausreichende Koloratursängerin (Constanze) und einen »Spielbass« mit umfangreicher Stimme (Osmin) verfügen. Der Text, der sich durch Genauigkeit der Regiebezeichnungen empfiehlt, ist reich an komischen Situationen; die ernsten überschreiten durchaus nicht das für die komische Oper zulässige Maass. Julius Rietz bezeichnet die Oper mit Recht als das Juwel unter den komischen Opern. Hinsichtlich verschiedener Missbräuche, die sich bei den Aufführungen eingeschlichen haben, sei auf das treffliche Vorwort von Rietz zur Breitkopf & Härtelschen Ausgabe verwiesen.



2.

Alle wie Eine.

(Cosi fan tutte.)

Komische Oper (dramma giocoso) in zwei Aufzügen.

Musik von W. A. Mozart.

Ouverture.

Die Ouverture bringt zu Anfang im Andante und am Schluss im Allegro gleichsam als Grundmotiv die Worte Alfonsos: Cosi fan tutte (s. II. Aufzug XIII. Auftr.) Dazwischen jagen bald spielende, muntere, bald wehmüthig gefärbte Läufe und scharfe Rhythmen in wechselvollem Tonbilde vorüber.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Terzett.

Im Kaffeehause schwatzen die Offiziere Ferrando und Guglielmo, von denen jener mit Dorabella, dieser mit ihrer Schwester Fiordiligi verlobt ist, mit dem alten Philosophen Don Alfonso über die Frauen. Alfonso sucht die Treue des zarten Geschlechts zu verdächtigen, nicht ohne geharnischten Widerspruch zu finden:



ziehn Sie den De - gen!

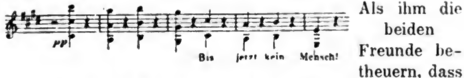
Er bittet die Heisssporne, sich um natürlicher Dinge willen nicht zu erhitzen:

Rec. 2. Terzett.

Allegro.

ALF. Gleich dem Phönix in A - ra - bien such - te ich der Frau-en Treue

»Täglich preist man ihn aufs Neue, doch wer kennt ihn?«



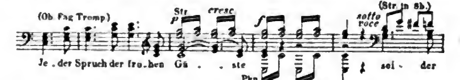
Als ihm die beiden Freunde betheuern, dass ihre Schönen sogar den fabelhaften Phönix kennen lehren werden, ruft er ihnen noch einmal mit Stentorstimme zu: »Bis jetzt kein Mensch!«

Schliesslich wetten sie auf hundert Zechinen und geloben den Damen gegenüber strengstes Schweigen. Mehr als alles Andere interressirt die Herren vom Schwert, wie sie den Gewinn der Wette später anlegen wollen; Ferrando ist für eine Serenade, die er Nachts seiner Schönen bringen will, Guglielmo für ein Souper, Alfonso frägt bescheiden, ob er auch bei ihrem Feste sein darf, worauf sie herablassend erwidern *(Ob. und Fag. in Octaven spielen im Einklang mit den Singstimmen):*

3. Terzett.

Darum bit-ten wir schon lang', da-rum bit-ten wir schon lang'.
FERR GUG Bässe

Man hört schon Gläser klingen und Festtrubel, wenn alle am Schluss rufen *(Trompeten und Pauken sind nicht vergessen):*



Lie-be Glück ge-weiht.

Wir finden jede der beiden Damen in dem zu ihrem Hause gehörigen Garten am Meeresstrande in den Anblick des Bildnisses des Auserwählten vertieft. Glückliche Sorglosigkeit kennzeichnet ihre Reden:

Verwandlung.
II. Auftritt.
4. Duett.
Andante.

Cl. (Fag. in 8b.)
p

Mit einer Überschwänglichkeit, die einen leisen Zweifel an der unverfälschten Echtheit der Empfindung gestattet, ruft Dorabella aus: »Betrachte dies Bildniss, ob vor diesen



blei - chen nicht scheint

Allegro.

und die prickelnde Musik mit den kurz abgestossenen Läufen sprüht Funken dazu. Auch das Schwanken ihrer Treue, was Beide als ganz undenkbar von sich weisen, wird in schwankenden Synkopen geschildert, während der Grundton unverrückt und fest wie die Treue bleibt:

Allegro.
Wenn je mei - ne Treu - e zu ihm soll - te wanken

Übrigens weist der verbindliche, elegante Ton der Musik darauf hin, dass wir es hier mit zwei wohlerzogenen Salonschönen zu thun haben.

Rec.

Beide sehnen sich nach der Vollendung ihres Liebesglücks, Fiordiligi prophezeit aus einem M in Dorabellas Hand: Mann und aus der Umkehrung des M: Weib, also baldige Hochzeit. Da naht statt der erwarteten Liebhaber der weinende Alfonso (das eintönige Sprechrecitativ nimmt einen lebhafteren Gang an):

III. Auftritt.

D. ALF. Dank dem Grusse. DOR. Was giebts? wa - rum al - lein? Doch Sie wei - nen

5. Arie.

In einer kurzen Arie (Allegro agitato) trübseligster Färbung bereitet er sie auf die fürchterliche Kunde vor die er ihnen im Recitativ enthüllt, dass nämlich Ferrando und Guglielmo »zum blutigen Schlachtfeld berufen« sind; beide nahen selber, um Abschied zu nehmen, in Reisekleidern. Der allgemeine Schmerz wird so heftig,

Rec.

dass Fiordiligi und Dorabella sich zu der Bitte versteigen: »Jetzt, wo alles wir erfahren, musst du mir die Gunst erweisen, ohne Zagen ergreif' dies Eisen und durchbohr' den Busen mir.«

IV. Auftritt.
6. Quintett.

Diese für den deutschen Geschmack gar zu übertriebene Wendung fällt ins Karikirte und Grobkomische, was nicht dem Sinn des melodiösen feinen Quintetts entspricht. Wir schlagen folgenden Ersatz vor: Fiordiligi und Dorabella: Ach, was mussten wir erfahren (zweimal)! kannst du mir solch Leid erweisen? es durchbohrt mir den Busen wie mörderisch Eisen, es durchbohrt den Busen mir, es durchbohrt den Busen mir!« Eher lassen sich die Worte später im Sprechrecitativ beibehalten.

Ein Meisterwerk des Ensemblesatzes! Trotzdem in den Einsätzen und Gruppirungen der Stimmen reiche Mannigfaltigkeit herrscht, geht doch nie die Klarheit und Übersicht verloren. Wegen ihrer komischen Zeichnung verdienen der stockende Anfang mit den schluchzenden Zwischensätzen:



sowie der überzeugungsvolle Hinweis der Liebenden auf die schmerzliche Fassungslosigkeit ihrer Bräute:



hervorgehoben zu werden.

Die Farce wird von den Männern mit täuschendem Schein fortgesetzt; in einem Duettino, das so hübsch und verbindlich klingt, dass wir fast der ganzen Schelmerei vergessen, vertrösten die beiden Liebhaber ihre Damen auf Amors Fürsorge. Da legt eine Barke am Ufer an; so getreu wird die Wirklichkeit copirt, dass sogar eine Abtheilung Soldaten, in deren Gefolge sich Volk

Rec.
7. Duettino.
Rec.
V. Auftritt.
8. Chor.

ansammelt, und die sich mit diesem zu einem frischen kernigen Marschsatze für die Freuden des Kriegerstands begeistern, erscheint. Die Liebenden geben sich den letzten Kuss, sie vermögen vor Schluchzen kaum zu sprechen:

Rec. 9. Quintett.





Doch bricht sich auch das Gefühl wahrer Liebe in der schönen von Oboen und Fagotten unterstützten Stelle Bahn:



und nur des Alfonso dazwischengeworfene Phrase: »Ich sterbe noch vor Lachen!« erinnert an die etwas derbe Posse. Unter den Klängen des Marschchors stellen sich die Freunde an die Spitze der Soldaten und besteigen (mit einigen Soldaten) die Barke, während die übrigen Soldaten und das Volk die Bühne (durch die Seitencoulissen) verlassen. In einem Terzett von hervorragender Schönheit werden die Winde gebeten, die heissgeliebten Männer glücklich ans Land zu bringen.

VI. Auftritt. Rec. 10. Terzettino.

Eine von den gedämpften Geigen fast im ganzen Stück durchgeführte Figur ahmt das Wehen des Windes reizvoll nach:

VII. Auftritt. Rec. Allegro moderato.



Eine etwas philosophisch angehauchte Betrachtung

des zurückbleibenden Alfonso über Weibertreue darf trotz einer hübschen Tonmalerei fortbleiben, so dass der Zwischenvorhang nach dem Terzettino fällt.

Verwandlung. VIII. Auftritt. Rec. IX. Auftritt. Rec.

Despina, die Kammerzofe der beiden Schönen, quirlt Chocolade für sie und sucht ihr trauriges Dienerinnenloos durch Naschen zu versüssen. Da treten Fiordiligi und Dorabella auf.

Es wird angebrachter sein, wenn hier Dorabella allein auftritt, und wenn ihr Spiel von dem der Fiordiligi etwas unterschieden wird, anstatt dass Beide, wie vorgeschrieben, im Recitativ um die Wette klagen. Dorabella, die hier ihres Kummers keine Grenzen kennt, die Leidenschaftliche, aber Unbeständigere, erhört ihren neuen Liebhaber früher als Fiordiligi, die Nüchterne, aber Tiefere. Dorabella giebt im Uebermaass ihrer Schmerzen auf Despinas Frage gar keine Antwort, sie will allein sein. Auch Despina mag, als gar nicht erforderlich, nach Dorabellas Worten: »fliehe weit hinweg!« ängstlich und verwundert davoneilen. Nunmehr veredelt und beruhigt sich Dorabellas Schmerz so weit, um ihr zu der Arie Fassung und Laune zu geben. Nach der Arie kommt Despina schüchtern zurück und fragt die von andrer Seite eintretende Fiordiligi, was denn geschehen sei. Die Veränderungen, welche durch das Fortbleiben Fiordiligis im IX. Auftritt nöthig werden, sind folgende: Despina: Befehlen Sie, gnäd'ge Dame (Einzahl), jetzt ihr Frühstück? Grosser Gott, welch Gebahren! Dorabella: Ach! Ach! Despina: Was ist geschehen? Dorabella: Mein grosser Kummer giebt mir sicher den Tod!

11. Arie.

In einer Arie von nahezu erhabener Empfindung giebt Dorabella ihren Wunsch zu sterben in etwas schwülstigen Worten kund.

Ihr Schmerz erscheint durch den musikalischen Ausdruck verklärt. Trotz der Durchsichtigkeit und Anmuth der Musik, die dem modernen Ideal gemäss als dramatische Unwahrhaftigkeit empfunden werden könnte, liegt in der kühnen Führung der Singstimme:

Allegro agitato — Angst, Gram und herber Schmerz,



in dem »Klageton«, der dreimal durch eine Dissonanz hervorgehoben wird: sowie in den übrigen Verdüsterungen und Trübungen soviel Bezeichnendes, dass auch der modernste Geschmack an diesem Kunstwerk nicht ohne Bewunderung vorübergehen wird, wievielmehr, wenn ihm der Sinn für Formeinheit in der dramatischen Musik etwas gilt. Wie meisterhaft umgeht Mozart nach dem Seitensatz die Wiederholung des Hauptsatzes, die er durch einen Durchgang durch F-moll zur Erhöhung des schmerzlichen Ausdrucks verdeckt.

Rec. 12. Arie. Lachend erfährt Despina von Fiordiligi, um was es sich handelt. In einer neckischen und übermüthigen Arie, in der auch das Orchester an Munterkeit und Beweglichkeit nicht hinter der Sängerin zurückbleibt, entwirft sie ein nicht sehr schmeichelhaftes Bild von den Männern: »zitterndes Espenlaub, Wellen im Bache wird man beständiger als Männer seh'n. Thränen voll Heuchelei, trügerische Blicke, täuschende Schmeichelei, im Herzen Tücke, das ist, was Alle sie gut versteh'n«. Kopfschüttelnd zwar, aber ohne etwas zu erwidern, gehen die Damen mit Despina hinweg.

Während der Arie Despinas mögen Dorabella und Fiordiligi ihre Chocolade trinken.

X. Auftritt.
Rec.
XI. Auftritt.
13. Sextett.
Allegro.

Alfonso tritt auf, er klopft Despina aus ihrem Zimmer heraus und gewinnt sie mit Geld, ihm in der Ausführung seines Plans zu helfen. Auch die beiden Ritter erscheinen (in einer Verkleidung, die höchstens in den Bärten Despinas Spott rechtfertigen darf, weil sonst der ganze Ton der Scene zu grob und unnatürlich wird) und empfehlen sich dem Schutz der hilfreichen Zofe. Da Despina auf den Ruf ihrer Herrinnen nichts erwidert, kommen diese selber scheltend heraus und wollen entrüstet die Fremden — Alfonso hält sich verborgen — davonjagen. Kläglichen Tons (mit Fagott- und Klarinetten-Begleitung) bitten sie knieend nebst Despina (die, obschon es angegeben ist, richtiger nicht kniet) um freundliches Gehör für das Geständniss ihrer Liebe:

Allegro.



Molto Allegro.

Sie ernten dafür, wie es bei einem so plumpen Antrage eigentlich selbstverständlich ist, *(in einem belebten, sich wirksam steigernden Ensemblesatz)* nur »Hass und Verachtung« seitens der Damen. Schliesslich kommt ihnen Alfonso zu Hülfe, der die beiden als seine Freunde erkennt und vorstellt. Ihrem erneuten sich in bombastischen Bildern erschöpfenden Liebesgeständniss — Ferrando und Guglielmo dürfen ihre Rolle mehr ins Scherzhafte spielen, da sie von der Treue ihrer Damen immer noch viel zu sehr überzeugt sind — lässt Fiordiligi in einer Koloraturarie eine sehr bestimmte Abfertigung zu Theil werden.

Rec.

14. Arie.

An den Umfang wie an die Beweglichkeit der Stimme werden in dieser Arie gleich hohe Anforderungen gestellt: »Wie

der Felsen, der ohne



Rec. Alfonso legt ein gutes Wort für die »Cavaliere« ein, und Guglielmo, der anfangs nur um Mitleid bittet, treibt die

15. Arie. Abgeschmacktheit so weit, sein und seines Freundes äussere Vorzüge, zumal die Bärte, »die Zeichen der Männlichkeit, der Liebe Paniere« herauszustreichen, wo-

16. Terzett. durch er natürlich die Damen in die Flucht schlägt. Mit

Rec. kaum unterdrücktem Lachen triumphiren die Ritter über Alfonso, der sein Spiel durchaus noch nicht verloren giebt und nur Gehorsam bis zum nächsten Tage verlangt. In

17. Arie. einer innig empfundenen Arie kommt Ferrandos Freude über die Treue seiner Braut zum Ausdruck:



XIII. Auftritt. Der nächste Auftritt zwischen Alfonso und Despina wird besser fortgelassen. Alfonso sagt dann zu den Rittern statt: »Genug jetzt: gehen Sie hinunter und erwarten Sie mich dort in dem Garten, dann hören Sie, was ich verlange« Folgendes: »Genug jetzt: erwarten Sie mich hier, mit Despina muss ich mich unterreden, dann hören Sie, was weiter ich verlange«. Er klopft an Despinas Thür, Despina öffnet, er geht hinein. Diese Einrichtung entfernt ihn während der Arie No. 17, was angemessener scheint, ausserdem lässt sie zu, dass Ferrando noch eine Arie singt, während sonst nicht recht einzusehen ist, warum er nicht gleich in den Garten geht.

Verwandlung. Die beiden Bräute ergehen sich im Garten. Nach

XIV. Auftritt. einem kleinen Duettsatz, in welchem sie einem bereits

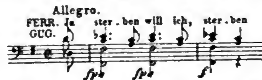
18. Finale. etwas gemilderten Trennungsschmerz Ausdruck verleihen,

lässt sich aus dem Gebüsch (durch wirksam einsetzende Trompeten eingeleitet) ein Stöhnen vernehmen:

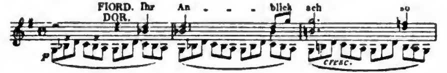
Andante.

XV. Auftritt.

Allegro.

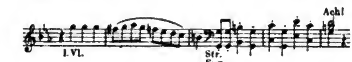


es sind die verkleideten Liebenden, die nebst Alfonso auf die Bühne kommen und hier trotz des heftigen Abwehrens ihres Begleiters kleine Flaschen leeren, von denen sie behaupten, dass dieselben Gift enthalten haben. Die grausamen Schönen werden ängstlich: sie fühlen Mitleid:



schaudervoll durchschnei-det mir das Herz...

(*man beachte im 3. Tact das Anschwellen, im 4. das athemversetzende Piano*), die allgemeine Stimmung wird immer beklommener, Ferrando und Guglielmo sinken auf die Rasenbänke nieder, alle vermögen nur noch zu stammeln, die Todeskandidaten wegen des Giftes, die Damen aus Angst, Alfonso aus Menschlichkeit. Er fleht die Damen um Mitleid für die Verendenden an, sie rufen nach Despina, die, ein weiblicher Figaro, mit Alfonso abgeht, um einen »Arzt mit einem Gegengift« zu holen. Erst ein weithin hörbarer Seufzer:



vermag die fernstehenden Damen den Beiden etwas näher zu bringen und sie zu veranlassen (*während das letzte Motiv vielseitig verarbeitet wird*), durch leibhafte Berührung die Anzeichen des nahenden Todes festzustellen.

XVI. Auftritt.
Allegro.

Da kommt Alfonso mit Despina, die sich als Arzt ausstaffirt und sich mit einem mächtigen Magneteisen versehen hat, zurück:

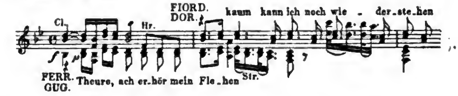


Durch ihre Bestreichungen, während welcher die Damen den Cavalieren den Kopf in die Höhe richten müssen, kehrt diesen nach und nach das Leben zurück:

Andante.



Sie flehen aufs Neue um Liebeshuld (wobei das letzte Motiv als Bezeichnung des wiedererwachenden Lebens verwandt wird:



haben sogar die Kühnheit, sie in die Arme zu schliessen, was diese nicht ohne Ängstlichkeit geschehen lassen.

Allegro.

Hierdurch ermuthigt, fordern sie einen Kuss; da erlangt die Entrüstung der Damen wieder die Oberhand:

FIORD.
DOR.
Himmel!
Ich küssen?

(Von dieser Fermate kann zweckmässig sogleich auf die Wiederkehr der gleichen Stelle gesprungen werden; es bleiben dann 71 Tacte fort.) Mit immer lebhafterer Erregung geben die Frauen den Geheilten den Rath, schleunigst von hinnen zu ziehen.

Im II. Aufzuge finden wir Despina fleissig an der Minirarbeit; sie betheuert ihren Herrinnen, dass ein Weib wohl ohne Liebe, aber nicht ohne Liebhaber bestehen kann und will sogar, um das Gerede der Stadt abzulenken, die beiden Anbeter zum Schein auf ihre Rechnung nehmen. In einer Arie giebt sie ihnen ihre erstaunlichen Kenntnisse in der Kunst, Männer zu fesseln, zum Besten, nicht ohne Erfolg. Fiordiligis Bedenken werden vor Dorabellas Argument: »man sucht sich Unterhaltung, um nicht vor langer Weile umzukommen; das heisst wahrlich noch nicht die Treue brechen« hinfällig. Auch hat sie schon ihre Wahl getroffen:

II. Aufzug, I. Auftritt. Rec.

19. Arie.

II. Auftritt. Rec.



Fiordiligi entscheidet sich bereitwilligst für den Blonden. so dass sie also ihre ursprünglichen Liebhaber vertauschen; beide freuen sich auf die Unterhaltung, die ihnen »dies heitere Spiel«, das Sehnen des Einen, die Seufzer des Andern bereiten werden. Da bittet sie Alfonso, in den Garten zu kommen, wo ihrer eine freudige Überraschung harren solle.

20. Duett.

III. Auftritt. Rec.

Da das Zimmer, in dem die drei ersten Auftritte spielen, von geringer Tiefe zu sein braucht, und da das Vorspiel des folgenden Duetts ziemlich lang ist, so kann die Verwandlung sofort und bei offener Scene erfolgen.

Ferrando und Guglielmo nahen auf einer reichgeschmückten Barke mit zahlreichem Gefolge von Dienern und Pagen, welche die Tische und Bänke des Gartens schnell mit Blumenvasen und Kränzen ausstatten und dann mit der Barke verschwinden. Die Liebhaber

Verwandlung. IV. Auftritt. 21. Duett mit Chor.

vertrauen dem Zephyr ihr Liebessehnen, damit er es zu den Geliebten trage.

Die gesättigte Klangschönheit des Duetts ist neben der sehnsuchtsvollen getragenen Musik hauptsächlich der Instrumentirung zu verdanken, die sich auf 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner beschränkt, zu denen bei dem kurzen Chor noch 2 Flöten treten:

Andante.

Von schöner Wirkung wird es sein, wenn die erste Hälfte des Duetts ***hinter der Bühne*** *gesungen wird.*

Rec.

Da die Liebhaber, jetzt offenbar im Gefühl, dass die Prüfung der Treue ihrer Damen doch ein wenig gewagt sei, zaudern, den Damen näher zu treten, so übernimmt Alfonso ihre Stelle, während die Musik dazu scherzt und tändelt:

22. Quartett.

Allegretto grazioso.

Endlich stimmen die blöden Herren ein:

ALF. Sich schwei_gend mich lei - den

FERR. GUG. lei den

Sie erzwingen wenigstens ein Lächeln, das von Despina, der Wortführerin der Damen, hoffnungsvoll genug gedeutet wird:

DESP. das Seuf - zen ist vor - bei

Da kein Einspruch erfolgt, eilen die beiden Sachwalter Alfonso und Despina angesichts der günstigen Konstellation nach einem Presto, das ebenso launig ist, wie das ganze Quartett, von dannen und lassen die beiden Paare allein. Vom Wetter kommt das Gespräch auf die Bäume, auf die Alleen, in denen sich zu ergehen Fiordiligi und Ferrando verschwinden. Guglielmo wird schmachtend und

V. Auftritt.

Rec.

dringend, er bittet Dorabella, als Zeichen seiner Liebe ein goldenes Herzchen anzunehmen, was sie nach kurzem Sträuben thut. Er verlangt zum Tausch das ihre, sie ist zärtlich genug, zu sagen, es sei nicht mehr bei ihr. Guglielmo: Wenn du's nicht besitzest, sag', was klopft dann hier? Dorabella: Wenn du mir es schenktest, was hüpft so bei dir? So geht es in zierlichen, verfänglichen Wendungen weiter, bis er sanft ihr Gesicht abwendet und das goldene Herz an die Stelle von Ferrandos Portrait bringt, das sie am Halse trägt.

23. Duett.

Unterdess thut die schmeichelnde, galante, verbindliche Musik, die sich die Gelegenheit nicht entgehen lässt, um das Klopfen der beiden Herzen auszumalen, ein Übriges, um uns alle Verstellung vergessen und an eine aufkeimende Liebe bei Beiden glauben zu machen.

Während Dorabella dem Guglielmo halb im Spiel und Scherz einen Vortheil über den andern vergönnt, hat der leidenschaftliche Ferrando bei der treueren Fiordiligi einen harten Stand. Zwar droht auch sie, den raffinirt angelegten Verführungsversuchen zn erliegen.

VI. Auftritt.
(Dram.) Rec.

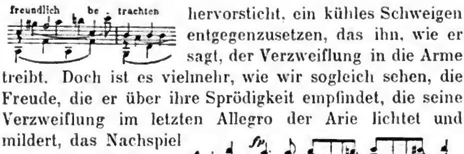
Das Recitativ enthält bei Beiden Accente höchster Leidenschaft:



Dennoch gewinnt sie soviel Selbstbeherrschung wieder, um dem hinreissenden Gesange Ferrandos, aus dem besonders die schöne Stelle:

24. Arie.





hervorsticht, ein kühles Schweigen entgegenzusetzen, das ihn, wie er sagt, der Verzweiflung in die Arme treibt. Doch ist es vielmehr, wie wir sogleich sehen, die Freude, die er über ihre Sprödigkeit empfindet, die seine Verzweiflung im letzten Allegro der Arie lichtet und mildert, das Nachspiel ausgenommen, dessen schneidende Dissonanz sich aber auch wohl auf eine kleine Anwandlung von Reue im Herzen der zurückbleibenden Fiordiligi über ihre Grausamkeit deuten lässt. Nach einem Augenblick des Bedauerns findet sie den Muth, ihre Verirrung beim rechten Namen zu nennen: »Ich glühe, doch dieses Glüh'n ist nicht die Regung wahrer Liebe und Treue: ist Thorheit, ist Wahnsinn, Verzweiflung, bitt're Reue, schnöder Leichtsinn, ist Meineid, schändlicher Treubruch!« Ihre grosse Arie gilt nur dem Wiedererwachen ihrer wahren Liebe zu Guglielmo.

VII. Auftritt. Rec.

25. Rondo.

Diese Arie ist zwar ein Virtuosenstück von nicht geringer Schwierigkeit; der Singstimme wird ausser Trillern und Läufen ein Umfang vom tiefen A bis zum hohen H abverlangt; von den Instrumenten sind es die Hörner, die ungewohnte Aufgaben zu erfüllen haben. Dennoch lebt in ihr eine so edle und warme Empfindung, dass mit der Überwindung der technischen Schwierigkeiten erst die Hälfte der Arbeit gethan ist. Sängerinnen, welche der Arie nicht ganz gewachsen sind, sollen lieber auf sie verzichten. In diesem Fall verlässt Fiordiligi nach Ferrandos Arie die Bühne und es folgt das Recitativ zwischen Ferrando und Guglielmo (VIII. Auftr.). Namentlich müssen solche Stellen, wie: »ihr (der Liebe) wird bald die Schwäche weichen,





mit volltönender, ausgiebiger Bruststimme vorgetragen werden. Eine Transposition nach oben hat den Übelstand, dass die Arie dann wieder zu hoch liegt. Mozart giebt ihr die Bezeichnung Rondo, weil sowohl im Adagio, wie im Allegro ein etwas variirter wiederkehrender Hauptsatz einen neuen nicht wiederkehrenden Mittelsatz einschliesst, die Form also eine abgerundete, symmetrische ist. Da der Bau der Arie ein etwas complicirter ist und es von Interesse ist, die auf diese Weise nicht häufig angewandte Form einmal näher anzusehen, so sei hier das Schema mit den Anfängen der Sätze mitgetheilt:



Alles, was nach der Wiederkehr des Hauptsatzes des Allegro folgt, bildet den ziemlich gedehnten Schlusssatz (Kodificirung).

VIII. Auftritt. Rec.

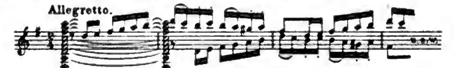
Während Fiordiligi abgeht, kommen Ferrando und Guglielmo von verschiedenen Seiten auf die Bühne. Ferrando, welcher voll Entzücken den Freund von der Standhaftigkeit der Fiordiligi unterrichtet, ist sehr enttäuscht, von ihm nicht das Gleiche in Bezug auf Dorabella zu erfahren. Seine Enttäuschung steigert sich zu trostloser Verzweiflung, als er sein Bildniss, das er Dorabella geschenkt, in Guglielmos Hand erblickt. Während er sich ganz seinem Schmerz überlässt, nimmt Guglielmo die Sache von der humoristischen Seite und kommt in einer

(Dram.) Rec.

26. Arie.

Arie, trotzdem er die Frauen preist, für sie schon tausendmal den Degen gezogen hat und gern ihre graziengleiche Schönheit anerkennt, immer wieder auf den Refrain zurück: »Mädchen, ihr betrügt uns all!«

Diese Arie würde nach heutiger Gepflogenheit eher als ein Rondo zu bezeichnen sein, denn der Anfang kehrt im Ganzen fünfmal, das letzte Mal in der Nachahmung wieder:



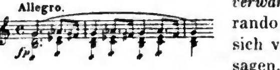
die dazwischenliegenden Sätze enthalten I. die Lobpreisung der Frauen, II. das Hervorbrechen seines Kampfesmuths für die Frauen (C dur), III. den Vergleich der Frauen mit den Grazien (G moll) mit den possirlichen Flöten- und Fagottsprüngen an der Stelle: »Eure Reize, ach, ent-



Sieht man hier nicht den Weiberfreund wider Willen vor sich, wie er als Spielball der Frauenreize von Einer zur Andern »irrlichtelirt«. Als IV. Satz folgt eine kleinere dem I. ähnliche Lobpreisung der Frauen und nun wird der zum fünften Mal erscheinende Refrain etwas gedehnt und mit einem Schlusssatz versehen.

IX. Auftritt.
(Dram.) Rec.

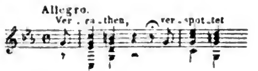
In der ersten Erregung *(für die das schmerzliche Motiv:*



verwandt wird) will Ferrando, der jetzt allein ist, sich von der Treulosen lossagen. Doch noch lebt die Liebe zu ihr allzu mächtig in seinem Herzen.

27. Cavatine.

Die Cavatine, die uns seinen Seelenzustand schildert, wendet sich nach dem erregten Anfang:



(schon im 7. Tact) zur zarten, lieblichen Gefühlsstimmung, die mit einem klangschönen Bläserquartett (2 Kl. 2 Fag.) eröffnet wird, sodass in ihr (dem eigentlichen Seitensatze) das Hauptgewicht der Cavatine ruht und dass so die Form in Gemässheit des dichterischen Gedankens, nach welchem die Liebe über den Abscheu obsiegt, gestaltet wird:



Don Alfonso, der bis jetzt seine Sache halb verloren hat, will noch einen letzten Versuch machen und verpflichtet die Freunde zu neuem Gehorsam.

Verwandlung. X. Auftritt. Rec. 28. Arie.

Indessen hat in Fiordiligis Herzen mehr, als sie's gut haben will, eine Zuneigung zu Ferrando Wurzel gefasst. Ihren festen Sinn noch mehr zu erschüttern, singt Dorabella eine anmuthige Arie über Amors Schliche und Schlingen, die das arme Mädchenherz unfehlbar fangen:

Allegretto vivace.

Auch diese Arie ist in der Rondoform abgefasst. Sie ist durch ihre Klangfarbe eigenthümlich, indem im wiederkehrenden Hauptsatz ausschliesslich, in den Nebensätzen vorzugsweise Blasinstrumente zur Anwendung gelangen (meist Fag., Hr., Kl., ausserdem Ob. u. Fl.).

XI. Auftritt. Rec.

Um ganz dem Bannkreise Amors zu entgehen, beschliesst sie, ihrem Geliebten aufs Schlachtfeld nachzufolgen und lässt, um in männlicher Kleidung ungehinderter durch die Reihen der Soldaten zu gelangen, für sich und Dorabella, die sie zu ihrem Vorhaben zu

XII. Auftritt.
Rec. 29. Duett.

überreden hofft, durch Despina die Uniformen ihrer Anbeter herbeischaffen. Schon malt sie sich die Freude aus, mit der Guglielmo sie empfangen wird, als Ferrando ihr in den Weg tritt, und jetzt begiebt sich das Unglaubliche: Bis hierher stark und felsenfest, beginnt sie seinen erneuten Liebesschwüren, die besonders schmelzend in dem Larghettosatz ertönen:



Gehör zu geben; sie duldet sein Umarmen, sie fühlt Seligkeit an seiner Brust.

Von den mancherlei wunden Puncten des Textbuches, welche in der Frivolität der Wette, der Unwahrscheinlichkeit der Täuschung der beiden Bräute, der Schwäche der Beweggründe liegen, die sie zum Treubruch führen, welche aber alle, wie angegeben, durch eine vollendete gesangliche Ausführung und ein überzeugendes Spiel gelindert oder sogar ganz verwischt werden können, ist dieser plötzliche Umschlag in der Gesinnung Fiordiligis der wundeste und verbesserungsbedürftigste. Es muss ein starkes Motiv erfunden werden, durch welches Fiordiligis Untreue gerechtfertigt wird. Wie, wenn sie glaubhafte Beweise empfinge, dass Guglielmo selber ihr untreu geworden ist und sie hintergeht? Guglielmo ist ja so fest davon überzeugt, dass nur seine Vorzüge es sind, die Fiordiligi fesseln (vgl. das Rec. nach Ferrandos Cavatine), dass er sicher die Einwilligung zu einer ähnlichen Intrigue geben wird, aus Eitelkeit! Und zwar ist es Ferrando, der, durch Dorabellas Untreue gekränkt, durch Guglielmos Prahlerei gereizt, ihm einen hierauf bezüglichen Vorschlag macht. Hierdurch gewinnt der weitere Verlauf der Handlung an Natürlichkeit: die beiden Freunde sind nicht mehr Alfonsos Marionetten, sie besorgen im Gegentheil, ohne zu wollen, seine Geschäfte. Folgendes wären die nöthigen Veränderungen. Vom Rec. (S. 274 der Part.) bleiben 16 Tacte, dann lautet das Rec.:

GUG. grössere Verdienste ALF. Ganz meine Ansicht FERR. Und doch! ein Mittel



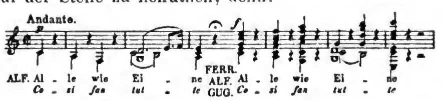
Nunmehr fällt das Rec. des X. Auftritts fort, auch Despinas Anwesenheit ist überflüssig. Dorabella sucht die ernste Schwester durch ihre Arie No. 28 zu ermuntern. Von dem folgenden Rec. werden die ersten beiden Tacte in B-dur beibehalten, dann bleiben 15 Tacte weg, sodass die ersten Tacte lauten:

Im Duett No. 29 sind folgende Textveränderungen nöthig: Fiordiligi (10. Tact): Wie wird freudig sein Herz erbeben, sieht er die Geliebte wieder. (Bei den letzten Worten tritt Ferrando mit dem Billet eilig herein.) Ferrando: Er ist unwerth eurer Liebe, dieses Blatt bezeugt es laut, er verrieth die treue Braut. Fiordiligi (nimmt das

Billet): Gott was hör' ich! (sie liest; nach dem Accord des Orchesters:) Ha! abscheulich! — Weh! ich sterbe! Ferrando: Nein, nein, du Theure: ihn, der so dich konnt' verletzen, wird der neue Freund ersetzen; der für dich in Lieb' entbrannt, beut dir freudig Herz und Hand, ja Herz und Hand. — Von hier ab wie im Original.

XIII. Auftritt. Rec. Jetzt ist Guglielmo, der mit Alfonso den ganzen Vorgang belauscht, an der Reihe, seine Braut und das ganze Weibergeschlecht zu verdammen. Ihm und dem wieder hinzukommenden Ferrando ertheilt Alfonso den weisen Rath, in Anbetracht, dass die übrigen Weiber nicht besser sind als diese, und dass sogar diese sich vergehen konnten, sie lieber zu nehmen, wie sie sind, und sie zur Strafe auf der Stelle zu heirathen; denn:

30. Andante.



XIV. Auftritt. Eine kleine Mittheilung der Despina, welche die Einwilligung ihrer Herrinnen zur Ehe mit dem beiden Fremden überbringt, darf fortgelassen werden.

Verwandlung. XV. Auftritt. 31. Finale. Allegro assai. Despina trifft mit Dienern und Musikern in einem hell erleuchteten Saal die Vorbereitungen zum Hochzeitsmahle der beiden Paare, auch Alfonso erscheint und lobt den Eifer der Dienerschaft.

Die reizende geschäftig heitere Musik begleitet unermüdlich alles Thun und Treiben im Saal:



Andante.



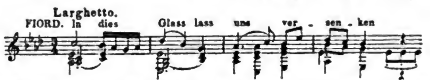
Da nahen die Hochzeitspaare; alle stimmen einen festlichen Freudenchor an,

in dessen Erwiderung die Liebenden das Verdienst an ihrem Glück Despinen beimessen.

Diese Erwiderung darf unbedenklich ausgelassen werden. Man schliesst an den 1. Tact des Andante sogleich die Wiederholung an (58 Tacte zu streichen).

Die Liebenden bleiben allein zurück, erheben die Gläser und preisen nach dem Vorgange der Fiordiligi:

Larghetto.



»was die Herzen uns könnte kränken«, ihr Glück, mit Ausnahme von Guglielmo, dessen Groll sich in den Worten Luft macht: »Ach, wäre doch der Wein mit Gift gewürzt.«

Der Gesang der Fiordiligi wird von Dorabella, Ferrando und wieder von Fiordiligi als Kanon weitergeführt; eine Kürzung ist mit einer musikalischen Widersinnigkeit gleichbedeutend. Möge nur Ferrando in sein Spiel etwas Schadenfreude über Guglielmo mischen, dieser aber in etwas drastischer Weise seinen Groll zu erkennen geben, so lässt sich die unleugbare Länge des ganzen Auftritts schon verwischen.

XVII. Auftritt
Allegro.

Da tritt Alfonso ein, hinter ihm die als Notar verkleidete Despina, die mit grosser Salbung und näselndem Tone: »etwas Husten! dann mich setzend, clara voce« den Ehekontract vorliest, aber dabei nur bis zum »beiderseitigen Vermögen« gelangt, wobei die zartfühlenden Paare sie unterbrechen, um sogleich den Kontract zu unterschreiben.

Die komische Wirkung des eintönigen Vorlesens des Kontracts wird durch die Musik erhöht, welche die gleichen Tacte:



in jedesmaliger Variirung sechsmal bringt, das vierte und fünfte Mal mit einer zweitactigen Verlängerung.

Maestoso.

Im Augenblick, wo die Damen unterschrieben haben, ertönt Trommelwirbel hinter der Bühne, man hört den Chor: »Herrlich lebt der Kriegerstand« (I. Aufz. 9.). Alfonso,

Allegro.

der ans Fenster eilt, berichtet die Rückkehr der beiden Offiziere, die er schon aus der Barke steigen sieht. Die zu Tode erschreckten Damen verbergen die Liebhaber in einem Zimmer, aus dem sie gleich darauf unbemerkt

Letzter Auftritt. Andante.

entschlüpfen, um gleich darauf in ihrer erster Offizierskleidung wieder zu erscheinen. Die äusserst frostige Begrüssung seitens beider Bräute wird von Alfonso auf die gar zu plötzliche Ankunft der Ritter zurückgeführt; da entdeckt Guglielmo einen Mann im Zimmer, in das er seinen Koffer stellen lassen will, er zieht ihn hervor: Despina ist's, die behauptet, vom Maskenhall zu kommen. Doch da lässt Alfonso den Kontract mit den Unterschriften der Damen fallen, die Männer heben ihn auf und nun freilich wird alles offenbar:

Allegro. FERR. GUG. Höll' und Tod hier eu_re Namen! Ihr ver_mögt es nicht zu läugnen

Allegro.

Die Damen bitten um Tod und weisen auf Despina und Alfonso als die Anstifter. Alfonso wagt nicht zu widersprechen und schickt die Liebhaber in das Zimmer, in welchem nach der Meinung der beiden Bräute noch die beiden Freier stecken. Da kommen

Allegretto.

statt der Offiziere die schnell umgekleideten Freier mit spöttischer Miene heraus. Guglielmo ruft der Dorabella sogar die zärtliche Scene mit dem »Herzchen« (der Anfang des Duetts 23. wird als Erinnerungsmotiv verwandt), beide Freier die Vergiftungsscene (XVI. Auftritt, Despinas Worte

über den Magneten desgl.) zurück. Der Beschämung der Damen macht Alfonso ein Ende, indem er dem Betrug den Vortheil nachrühmt, dass die Freunde »weise« durch ihn geworden seien und indem er die Liebenden vollends wieder mit einander aussöhnt. Ein Preisgesang auf den Frohsinn: »glücklich preis' ich, wer erfasset alles von der rechten Seite!« macht den Beschluss.

Andante con moto.

Allegro molto.

Im Allegro molto befindet sich eine köstliche Tonmalerei auf das Wort »weinen«, bei dem alle Stimmen das Weinen vier Tacte hindurch nachahmen:



das Lachen gleich darauf wird durch zwischengeworfene Triller der Flöte, Oboe, Klarinette angedeutet.

Die Oper »Cosi fan tutte« wurde von Mozart auf den Wunsch des Kaisers komponirt. Wie zum »Don Juan« und zum »Figaro«, hatte auch zu dieser Oper da Ponte den Text verfasst, wie man sagt unter Anlehnung an eine ähnliche Begebenheit aus dem gesellschaftlichen Wiener Leben. Die Oper wurde ausserordentlich rasch beendet und am 26. Januar 1790 zum ersten Mal in Wien aufgeführt. Sie hat sich nirgends dauernd auf dem Repertoire zu halten vermocht, obschon sie den Weg über alle Bühnen zurückgelegt hat. Das ist um so mehr zu bedauern, als der gereifte Meister namentlich in Handhabung der Vokalsätze und des Orchesters nirgend zu verkennen ist. An Stelle einer der elf Umarbeitungen, welche Julius Rietz in seinem Vorwort zur Partitur

(B. & H.) aufzählt und von denen keine über gewichtige Bedenken erhaben ist, dürfte jedenfalls das Original schon aus dem Grunde am meisten vorzuziehen sein, weil die Musik ihm am besten angepasst ist und sich schlecht in eine neue Textunterlage schickt. Die Mängel der Oper sind ausschliesslich auf den Text zurückzuführen und sind ziemlich offenkundig.

Zunächst lassen die Charaktere eine ausgeprägte Eigenart, die sie zu lebensvollen Gestalten schafft, vermissen: es sind Charakterskizzen, deren Ausarbeitung dem Sänger überlassen bleiben muss.

Hier ist der Punct, an dem eine geeignete Besetzung ausserordentlich viel zur Hebung der Oper beitragen kann. Die wenigen Grundzüge, welche der Textdichter seinen Gestalten auf den Weg gegeben hat, müssen je nach der Individualität des Darstellers erweitert und konsequent durchgeführt werden. Als solche Grundzüge lassen sich festellen: bei Fiordigligi die echte Treue, die sich bis zum heroischen Kampf gegen die Verführung steigern kann (unsre Änderung im Text lässt diese Eigenschaft noch stärker hervortreten); — bei Dorabella Überschwänglichkeit der Empfindung und leicht erregbare Sinnlichkeit. Diese Eigenschaft giebt ihr einen Anklang ans Komische, welcher der Fiordiligi vollkommen fernliegt. Ferrando ist der Jüngling von heissem, schwärmerischem Empfinden, den die Untreue seiner Braut aufs schmerzlichste erregt, der durch das auf die Spitze getriebene Liebesspiel mit der Braut seines Freundes doch immer den Wunsch hindurchschimmern lassen muss, sie möchte seinen Versuchungen widerstehen. Nur einmal vergisst auch er sich, sobald er Fiordiligis Liebe errungen; doch bildet hier die Untreue der eigenen Braut, seine Beschämung darüber, einen gewichtigen Entschuldigungsgrund, und dieses Vergessen muss über eine Aufwallung

nicht hinausgehen, von der er sich nachher im Nu wieder frei macht.

Guglielmo ist ein gutmüthiger, lebensfroher, etwas wichtigthuender Philister, dem die ganze Angelegenheit bis zur Feststellung der Untreue seiner Braut viel Unterhaltung macht und der doch auch im Zorn komisch bleiben muss, ähnlich wie Figaro in seiner grossen Arie im IV. Aufzuge: »Ach, öffnet Aug' und Ohren . . .« Dem Alfonso dürfte eine tüchtige Beimischung eines weltverachtenden Sarkasmus sehr zweckmässig sein, obschon die Rolle im Text in mancherlei Farben, des Eigennutzes, der Berechnung, zum Schluss sogar der Gutmüthigkeit schillert. Alles, was er thut, wird begründeter und begreiflicher, wenn er mit überlegenem, wenn auch etwas bitterem Humor alle Menschen als Marionetten ansieht, die bei gewissen Gelegenheiten unfehlbar stolpern müssen, und die er eine Weile an den Drähten zu ziehen sich vergnügt.

Eine getreue Helfershelferin ist ihm hierbei die freundliche Despina, nur dass bei ihr der natürliche Hang zu jeder Art von Schelmerei, etwas Gewinnsucht und ihre reichlich freien Grundsätze die Beweggründe bilden.

Ein weiterer, wesentlicher Factor, welcher zu einer vortheilhaften Wiedergabe der Oper eingesetzt werden muss, ist die musikalisch korrecte Wiedergabe der Solopartien und der Ensembles. Gerade dadurch wird gegen die Mängel des Textes ein Gegengewicht geschaffen, welches unter Umständen zur dauernden Erhaltung der Oper ausreichend sein möchte.

Soweit die gemüthliche Seite in den handelnden Personen nicht genug hervorgekehrt worden ist, soweit sie bei allem, was sie thun, nicht durch starke und einfache Empfindungen beeinflusst werden, kann natürlich auch die Musik den Mangel des Textes nicht verleugnen. Denn

Mozart war zu echt und zu aufrichtig, als dass er die Gestalten des Dichters im erborgten Lebenslicht untergeschobener Empfindungen hätte erscheinen lassen können, und er war nicht leichtsinnig genug, um in seiner Musik die Empfindungsarmuth mit prunkenden Flittern zu verdecken. Er gab aber, was er auf Grund des Textes geben konnte, höchste Vollendung, wo ihn der Text anmuthete, und zierliche Arbeit, wenn ihm der Text nichts zu thun gab, und das bedeutet bei ihm immer noch solchen Reichthum, dass jede leistungsfähige Bühne die Pflicht hat, diesen Reichthum nicht als todtes Kapital verstauben zu lassen.

Ueber die andern, von vielen Seiten geäusserten Bedenken können wir leicht hinweggehen. Die Wette ist frivol, aber unter lebhaften Offizieren nicht undenkbar. Die Damen erkennen ihre Liebhaber nicht; das ist allerdings unwahrscheinlich genug. Aber wenn die Damen, so lange sie dieselben nicht erhören, sie auch nicht unnöthig ansehen, und wenn jede später sogleich den Bräutigam der Schwester ins Auge fasst, ist die Unwahrscheinlichkeit gemildert.

Die Atmosphäre, in der das Stück spielt, ist die einer heissblütigen Sinnlichkeit, die nicht einmal abgeschwächt werden darf, soll nicht alles unwahrscheinlich scheinen. Immerhin sind wir auf der Bühne noch an ganz andere Dinge gewöhnt. Wenn wir uns den Schluss des ersten Aufzugs des »Don Juan« ohne Bedenken ansehen, von »Rigoletto«, den französischen und französirenden Lustspielen garnicht zu reden, so brauchen wir auch über »Cosi fan tutte« nicht die Nase zu rümpfen.



Neuer musik. Anzeiger: Nicht nur für Dilettanten, sondern auch für Musiker ein sehr angenehmes Nachschlagewerk, in welchem eine grosse Summe Arbeit steckt.

Blätter für lit. Unterhaltung: Es ist vollkommen gleichgültig, ob man allen seinen Ausführungen bis in's kleinste beistimmt; jedenfalls wird er sehr schwer zu widerlegen sein. Es durchdringt sich bei Kr. scharfer Verstand und Phantasie, eindringendste Kenntniss der Musikgeschichte und Musikform, feinsinniges, ästhetisches Urtheil, Ruhen auf festen Grundsätzen in hervorragender Weise, dass wir ihn für ganz besonders berufen erklären müssen, derartige Leistungen dem deutschen Publikum zu schenken.

Der Kunstwart: So recht ein Ausdruck unseres modernen Koncertwesens, aber doch nicht zugleich ein Opfer der unaufhörlich hin- und her-, unruhig auf- und abwogenden Musikströmungen unserer Zeit, geschweige denn ein Tendenz-Programm irgend einer der bestehenden Musikparteien, ganz besonders werthvoll durch seine strenge historische Sachlichkeit und die widerspruchslose Klarheit des Vortrages, vereinigt es in sich alle Eigenschaften, um zu einem unentbehrlichen »Cicerone« zu werden.

Kölnische Ztg.: Für jeden Koncertbesucher, der sich über Werth-Stellung einer aufzuführenden Komposition unterrichten will, ist dieses mit ausserordentlichem Fleiss zusammengestellte, sehr ausführliche Werk unentbehrlich.

Pädagogischer Jahresber.: Ein recht nützliches Buch für alle die, welche, ohne eigentliche, durchgebildete Musiker zu sein, doch tiefer in Inhalt und Form der grösseren und bedeutenderen Werke unserer alten und neuen Meister eindringen wollen.

Danziger Ztg.: Die Verbreitung von Kr.'s »Führer« dürfte die lebendige Theilnahme an der Aufführung der meist ziemlich schwer verständlichen grossen Chorwerke erfreulich heben, zumal seine Darstellung auch dem Laien durchaus fassbar ist.

Illustr. Monatshefte: Es handelt sich hier um eine ebenso gediegene wie vorurtheilsfreie Interpretation der künstlerisch bedeutendsten Werke, welche im modernen Koncertsaal dem Publikum geboten werden.

Grenzboten: Kr. weist überall kurz und klar die Hauptthemen nach — die in Notendruck in den Text eingeflochten sind, — sodass man beim Lesen den Eindruck hat, als wenn der Verfasser in lebendigem Vortrage die Hauptthemen spielte oder sänge — und diese Themen charakterisirt er dann, wobei ihm Bilder und Gleichnisse in Hülle und Fülle, aber immer glücklich und treffend, in die Feder fliessen, zeigt ihren Wechsel, ihre Verknüpfung und lässt so den ganzen Satz an unserem inneren Auge vorüberziehen. Bei dieser Darstellungsart findet jeder seine Rechnung: der Musiker von Fach ebenso wie der tüchtige Dilettant und der blosse musikliebende Laie.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

DER

FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART,

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND.

DEUTSCHE OPERN.

ZWEITE ABTHEILUNG.

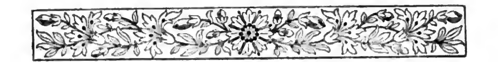


LEIPZIG.

VERLAG VON A. G. LIEBESKIND.

1890.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



VORWORT.

Die günstige Aufnahme, welche die I. Abtheilung des Führers durch die Oper gefunden hat, bildet wohl den besten Beweis dafür, dass dieses Buch in der That einem Bedürfniss entgegengekommen ist. Auch die ganze Behandlung des Stoffs hat soviel Anklang gefunden, dass die Fortführung dieses Werks ganz in der bisherigen Weise rathsam erscheinen darf. Das Ganze wird fünf Bände in dem Umfange und der Ausstattung der beiden bisher erschienenen umfassen. Der dritte Band wird vorzugsweise den Kunstwerken Richard Wagners gewidmet sein und dann die deutsche Oper zu Ende führen, während der vierte die französische, der fünfte die italienische Oper behandeln soll.





INHALT.



Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

(Fortsetzung.)

II. Romantiker.

B. Komische und leichte Richtung.

(Fortsetzung.)





Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

(Fortsetzung.)

II. Romantiker.

Die Hinwendung der Dichtkunst zu den Sagen des Mittelalters und des Morgenlandes im Anfange dieses Jahrhunderts und die infolge der neuen Stoffgebiete vollzogene Erschliessung neuer Ideenkreise äusserten auch auf die dramatische Musik einen unverkennbaren Einfluss. Derselbe war zunächst in Bezug auf die Wahl der Texte bestimmend. Entweder wurden Stoffe der Geschichte aufgesucht, welche der Gegenwart räumlich wie zeitlich fern genug lagen, um einer schwelgerischen, die glänzenden Farben bevorzugenden Phantasie vollen Spielraum zu gestatten: so wurden das Ritterthum und das Morgenland zu Lieblingsquellen der Textdichter; oder die alltäglichen und natürlichen Lebensbedingungen wurden durch das Einwirken der Geisterwelt verschoben und gestört: so wurden die Dämonen, ein Samiel, ein Heiling, ein Vampyr, zu Operngestalten berufen. Eine erhebliche Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel war die Folge der veränderten Richtung in den Texten. Durch Weber und Marschner wird das von Gluck in den Furienchören begründete, von Mozart im Don Juan weiter fortgeführte dämonische Element zu einer heute kaum übertroffenen

Kraft des Ausdrucks ausgebildet. Ein weiterer Gewinn erwuchs der Musik durch das Streben der Komponisten nach einer den Texten angemessenen Lokalfarbe, als deren vollendetstes Muster die Euryanthe in Bezug auf die elegisch schwärmerische Empfindungsweise des höfischen Ritterthums erscheint.



a. Louis Spohr,

geboren am 5. April 1784 in Braunschweig, gestorben am 22. October 1859 in Cassel, betrat zum ersten Mal mit seiner Oper »Faust« das Gebiet der romantischen Oper *). Während diese Oper, welche bei ihrem Erscheinen das grösste Aufsehen erregte, ebenso wie seine zweite grosse Oper »Zemire und Azor« heute nicht mehr gegeben werden, hat sich die am 28. Juli 1823 in Cassel aufgeführte »Jessonda« bis jetzt auf dem Repertoire behauptet.

Spohr hat jedenfalls den Farbenreichthum des Orchesters, den treffenden Ausdruck der Gesangssprache namentlich auf dem Gebiete der zarten Empfindungen erheblich erweitert. Seine Stellung als Theaterkapellmeister zuerst am Theater an der Wien in Wien, dann am Casseler Hoftheater (1822—1857) verschaffte ihm eine gründliche Einsicht in das Wesen der theatralischen Wirkungen. Diese Vorzüge wurden durch die ihm an-

*) Dr. Hugo Riemann führt in seinem Opernhandbuch (Leipzig 1887) Frankfurt 1818 als Ort und Zeit der ersten Aufführung des Faust an, Wilhelm Langhans in seiner Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (Leipzig 1887): Frankfurt 1815, während A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Prag 1816, Franz Brendel, Geschichte der Musik, sogar Prag, 1. Sept. 1816 nennen. Die letzte Angabe ist die richtige: Carl Maria v. Weber war es, der die Erstaufführung leitete. Spohr komponirte die Oper in der Zeit vom Mai bis September 1813 (vgl. Selbstbiographie 1860, I, S. 191—193).

geborene Vorliebe für das Weiche, Angenehme in der Musik und für äussere Glätte der musikalischen Formen zum Theil verdeckt.



Jessonda.

Oper in drei Aufzügen.

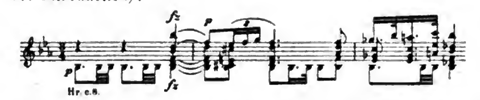
Text von F. Gehe. Musik von Louis Spohr*).

Ouverture.

Die Ouverture besteht aus einem langsamen (Moderato) und einem lebhaften Satz (Vivace). Der erstere bildet den Anfang der Trauermusik um den abgeschiedenen Rajah (1. Introduction):



in welche der Soldatenchor der Portugiesen (II. Aufzug, 10. Introduction):



zu wiederholten Malen hineintönt. In kurzen Strichen sind hier die beiden Gegensätze des barbarischen Glaubenseifers

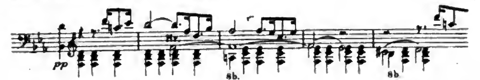
---

*) Die Orchesterpartitur ist bei C. F. Peters in Leipzig gedruckt (von Gustav F. Kogel herausgegeben). Eigenthümlicher Weise wird für alle Solo-Tenorstimmen der Violinschlüssel gebraucht, während die Chorstimmen im Tenorschlüssel gedruckt sind. Man sollte in den Partituren nicht von dem wohlbegründeten Gebrauch des Tenorschlüssels für alle Tenorstimmen abgehen; dagegen empfiehlt sich in den Klavierauszügen statt des leicht misszuverstehenden Violinschlüssels ein neuer, in italienischen Opern häufig anzutreffender Schlüssel, welcher in einem Violinschlüssel mit hineingedrucktem Tenorschlüssel besteht.

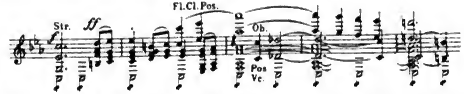
und der lebensfrohen Menschlichkeit gezeichnet. Das Vivace zeigt nun, wie sich die Heldin der Oper den Banden des Fanatismus die sie zu ersticken drohen, entringt. Scheint das erste Motiv:



der Stelle verwandt, wo Jessonda von den Bajaderen verfolgt wird (26. Schluss), nur dass es die Hoffnung auf Rettung mehr zur Schau trägt, so deutet das zweite, dessen zierliche Beweglichkeit durch eine getragene Mittelstimme (zuerst im Horn) eine ernste Unterlage erhält:



grades Wegs auf das Allegro ihrer Arie 27, in der ihre Sehnsucht nach Leben und Liebe wiedererwacht (nur dass das Motiv dort im 3/4-Tact und verkürzt erscheint). Selbst vorübergehende Trübungen (im Durchführungssatz), ja selbst der Grimm der empörten Menge:



(man vergleiche die gleiche Dissonanz im Chor in der Scene 25) vermögen sie nicht der Lebensfreude wieder zu entringen und, durch ein triumphirendes Schlussmotiv eingeleitet:



bricht sich der vorher schon leise anklingende Anfang vollends und siegreich Bahn. Wie schon aus der Beschaffenheit der Hauptmotive hervorgeht, ist die Ouverture mehr gefällig als bedeutend.

I. Aufzug.

1. Introduction. **Andante grave.**

Der indische Landesfürst (Rajah) in Goa an der Küste von Malabar hat das Zeitliche gesegnet. An seiner in einem Tempel aufbewahrten Leiche feiern Brahminen mit Gesang, Bajaderen mit Tanz sein Andenken.

Allegretto. **Allegro vivace.**

Nach einem mit dem Anfang der Ouverture annähernd gleichlautenden würdigen Trauerchor dient das »Getön der Quellen«, das der Verstorbene n i c h t *mehr vernimmt, den Bajaderen als Anlass eines fast zu freundlichen Tonsatzes (Allegretto, $^6/_8$). Dagegen lässt der Gesang des Oberbrahminen* D a n d a u *durch Ausdruck und Characteristik alles Bisherige hinter sich (Bratschen und Bässe, Klarinetten und Fagott ausgehalten, in der I. Voline eine beredte Klage: »Brahma nahm ihn von der*



irret an dem Saum der Himmel:



Andante grave. **Allegro.**

Seine Seele, so belehrt uns der Chor, irrt so lange vor den Pforten des Lichts, weinend »in Qualen der Einsamkeit, bis der Holzstoss wird errichtet, bis das göttergleiche Weib auf das Leben kühn verzichtet, opfernd ihren süssen Leib.«

Bei dem Wort »Holzstoss« beginnen die in Sechzehnteln tremolirenden Bratschen und zweiten Geigen, sowie die hinaufeilenden ersten Geigen das Entflammen der Gluth anzudeuten, die Opferthat des Weibes wird durch feierliche Harmonien hervorgehoben, und bei »opfernd« antworten sich zwei Seufzer zuerst in Klarinette und Fagott, dann in den Streichinstrumenten. Dies Alles ist von nicht geringer Eindringlichkeit des Ausdrucks.

Allegretto.

Die Bajaderen setzen während eines einfachen Klagegesanges ihre Ceremonien weiter fort, und während Nadori eintritt, vereinigen sich alle in einem machtvollen Lobgesang auf Brahma*):

Andante maestoso.

Lasst uns Brama, Brama lo-ben,

Die »zwei Seelen«, die in Spohrs Brust wohnten, werden gleich an dieser Indroduction offenbar. Während er einentheils seiner Musik eine Farbe und Nachdrücklichkeit verleiht, die an die besten Tonstücke der Classiker erinnern, kehrt er nur zu schnell immer wieder zu dem Grundsatze, welcher zum ersten Schöpfungsgesetz der Musik die Annehmlichkeit erhebt, zurück und zerstört so die Tiefe des gewonnenen Eindrucks. An sich sind ja die Bajaderenchöre nicht ohne Reiz, doch sie ermangeln zu sehr der Grundstimmung der Trauer, um nicht in einen unangebrachten Gegensatz gegen den Anfang, gegen Dandaus Gesang und den Schluss zu fallen. Dem Tondichter fehlte dafür das umfassende Formgefühl, der weite Blick für einen in grossen Dimensionen angelegten folgerichtigen Aufbau und so sehen wir statt eines in einer einzigen Steigerung verlaufenden Satzes deren sechs kleinere, die nicht nothwendig zusammengehören.

2. Rec.

Der junge Nadori, der, wie er deutlich merken lässt, gegen seinen Willen in die Priesterkaste aufgenommen worden ist, wird von Dandau beauftragt, der Witwe des

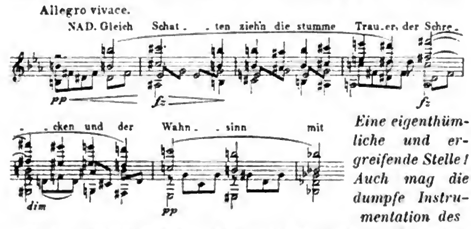
3. Duett.

Rajah die Todesbotschaft zu überbringen. Dandau mahnt den Jüngling, welcher, bis jetzt selbst vor dem Anblick der Frauenschönheit behütet, die unbewusst in ihm gährende Lebenslust niederzukämpfen sucht, zur Strenge: »Du musst an grünen Lebensauen gesenkten Blicks vorübergeh'n«, indess dieser von widerstreitenden Empfindungen hin- und hergeworfen wird und innere Entrüstung über

*) Die ganze Trauerceremonie ist im Text, der in Bezug auf die Regiebemerkungen, aber auch nur hierin, ein wahres Muster bildet, so eingehend und sachgemäss angegeben, dass ein Vergreifen seitens der Theater ausgeschlossen scheint.

das harte Gebot, das die Witwe dem Abgestorbenen in den Tod nachsendet, und Mitleid mit der Unglücklichen merken lässt.

Auf Dandaus Weisung: »Geh' denn, des Todes heil'ger Schaur begleite, Priester, deinen Schritt« sagt er, »für sich«, wie fast überall, um dem strengen Vorgesetzten seine Gefühle zu verbergen:



Eine eigenthümliche und ergreifende Stelle! Auch mag die dumpfe Instrumentation des Duettes (Blasinstrumente ohne Oboen, 2 Hörner, 3 Posaunen, Streichinstrumente, im Larghetto ohne Geigen) hervorgehoben sein.

Die Attribute, die er seiner Todesverkündigung beilegt, sind jedenfalls auf das Opfer zu beziehen, welches stumm trauert, erschreckt und dem Wahnsinn nah ist. Der ganze Text ist übrigens von einer Verschwommenheit, die irgendwelche klare Anschauung namentlich vom Charakter des Nadori garnicht aufkommen lässt. Soll er von vornherein als ein Abtrünniger hingestellt werden, warum bekennt er gegen Dandau nicht Farbe, warum macht er sich nur in einigen zornigen Interjectionen »für sich« Luft? Um den Charakter einigermaassen zu heben, ist es nöthig, dass, so lange bis er durch den Anblick des Weibes seinen Satzungen ganz untreu wird, er wenigstens äusserlich den ergebenen Diener der Kirche darstellt, der den in ihm sich unaufhaltsam regenden Widerspruch immer wieder niederkämpft, der nur auf Augenblicke dem Mitleid Gehör giebt, dann aber wieder seine Fassung erringt.

Zwei Striche mögen je nach der Leistungsfähigkeit des

Sängers Anwendung finden, im Larghetto con moto von Tact 32—57, im Allegro vivace von T. 7—37.

4. Rec.

Ein Offizier berichtet, dass zu den Feinden (Portugiesen), die schon seit zwei Monaten die Stadt belagern, ein neuer Anführer mit Mannschaft gestossen sei, eine Nachricht, welche dem Dandau zu einer kriegerisch gehaltenen Anrufung an Brahma mit kräftigen Einsätzen des Brahminenchors Anlass giebt.

5. Arie mit Chor.

Offenbar war hier der Wunsch nach einer wirkungsvollen »Nummer« der Vater des also gedehnten Textes.

Verwandlung.
6. Rec.

Jessonda ist's, die dem harten Brauch zum Opfer fallen soll; um sie trauert ihre jüngere Schwester Amazili. Beide kamen aus anderer Gegend mit dem Vater an diesen Ort, »wo harte Menschen wohnen und finstere Bräuche schrecklich walten«, und wo Jessonda an des Rajah Seite »nur als seine Tochter lebte.« Ein zartes Liebesband verknüpfte Jessonden in der verlassenen Heimath mit einem fremden Heerführer, dessen Bewerbungen der Vater durch heimliches Entweichen hintertrieb.

7. Rec. u. Arie.

Wie damals, als sie »in mitternächt'ger Stunde weinend auf dem Schiffe stand«, ihr Heimath und Liebe schwanden, so ist sie jetzt im Begriff, auch der letzten Erinnerung an den Geliebten zu entschweben.

Es ist, als ob mit Jessondas Auftreten ein andrer Geist durch die Musik weht. Schmerz und Trostlosigkeit liegen schon in den ersten Tacten des Recitativs: Andante. *Die Deklamation, die in den bisherigen Recitativen nicht selten platt war, wird ausdrucksvoll und zeugt von Empfindung. Einige Zwischentacte von grosser Schönheit schildern Jessondas Fahrt auf dem Schiffe:*



Ein schmerzliches Echo erwidern Oboe und Fagott »und die Wellen und die Winde«



eine ansprechende Bewegung und abwechselnde Bläser deuten das »Singen« der Wellen, das Brausen der Stürme an. Auch die eigentliche Arie (Agitato, ₵) zeigt lebhafte Farben zunächst in der Anrede an die Götter:



Der Seitensatz, in welchem die Klarinette die Singstimme umwindet, hält die Grundstimmung der schmerzlichen Wehmuth sehr bestimmt fest:



Nicht in gleichem Maasse als innerlich darf das folgende süssliche, sich in Koloraturen ergehende Larghetto (3/4): »Bald bin ich ein Geist geworden!« gelten, das überdies mit dem Vorangehenden äusserst lose verknüpft ist, obschon es von vornherein, gleichsam als eine Andeutung der Vergeistigung der Jessonda, sehr angebracht ist.

8. Rec.

Noch wagt Amazili auf das Einschreiten der Portugiesen gegen die unmenschliche Sitte zu hoffen, doch Jessonda zerstört auch diese Hoffnung, weil die zwischen den Kriegführenden beschlossene Waffenruhe noch zwei

Tage dauere. Da ertönt von draussen der verhängnissvolle Ausruf der Dienerinnen Jessondas:

AMAZ. Der Todes.bo.te, weh!
DIEN. Der To.des . bote

die verzweifelnde Amazili wird durch Jessonda zu festem Sinn und Grossherzigkeit ermahnt.

9. Finale. Allegretto. Bajaderen treten auf, um mit Symbolen, dem Zerbrechen von Stäbchen, dem Zerreissen eines Schleiers, dem Auslöschen von Fackeln Jessonda auf den Tod vorzubereiten.

In diesem Tanz hat Spohr eine düstere Grundfarbe sehr glücklich mit einem fremdartigen Gepräge, das der Zuhörer bereitwillig als ein morgenländisches anerkennt, wenn es auch in Wirklichkeit mit dem Schauplatz der Handlung nichts zu thun hat, zu vereinigen gewusst:



Scharf und schneidend hebt er die genannten symbolischen Verrichtungen hervor:



Andante. Gesenkten Hauptes tritt Nadori ein. Doch indem er den Schwestern den unerbittlichen Willen des Gesetzes kundthut, wird sein Auge zum ersten Mal des Anblickes der Frauenschönheit theilhaftig, er stockt und schweigt.

Diese ganze Stelle ist als dramatische Musik bewundernswerth. Einen äusserst wirksamen, später häufig nachgeahmten Gebrauch (man denke an das stimmungsverwandte Duett zwischen Siegmund und Brünnhilde im II. Aufzug der »Walküre«) macht Spohr von der Pauke:



Der Übergang von der Strenge, die ihm sein Beruf auferlegt, zu seiner Ergriffenheit durch Frauenschönheit wird durch eine reizvolle Modulation und den Eintritt der Klarinette meisterhaft wiedergegeben:



Nachdem ihn das erste Entzücken übermannt, fasst er sich: **Allegro vivace.**

und will aufs Neue seiner Sendung Genüge thun. Aber mit flehender Gebärde nähert sich ihm Amazili, und mit seinem Priesterthum ist es gänzlich aus: der von glühendster Liebe erfasste heissblütige Jüngling steht vor uns.

Es ist durchaus nöthig, dass Nadoris Leidenschaft bis zur völligen Selbstvergessenheit vorschreitet. Er thut nichts Geringeres, als dass er zuerst seinen geweihten Stand, dann sein Vaterland verräth, beides höchst verwerfliche Handlungen, die nur durch eine ungewöhnliche Heftigkeit seiner Liebe entschuldigt werden können. Sehr unterstützt wird die Gewalt seiner Empfindungeu durch den im Text richtig betonten Zwang, der ihm bisher auferlegt war. Seine Liebe ist dem Strom vergleichbar, der über seine Ufer tritt und jeden festen Grund und Boden mit sich fortreisst.

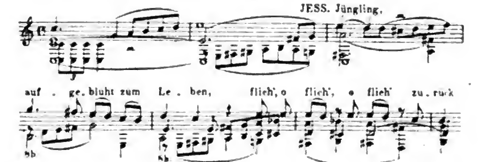
Nach einem *(etwas weichlichen)* lyrischen Ruhepunkt *(Terzett, Larghetto,* $^2/_4$) nähert sich Amazili dem **Larghetto.** **Allegro moderato.**

Berauschten mit bittendem Blick; sie verheisst ihm »Rosenketten«, welche ihre »Dankbarkeit durch sein Leben flechten wird«:

Allegro moderato.

AM Kannst du mir die Schwe.ster ret . ten, wie dein sanf . ter Blick verhiess

Das gleiche Motiv kehrt in Nadoris Recitativ 16 als Erinnerungsmotiv wieder. Vergebens räth ihm die noch immer zum Sterben entschlossene Jessonda:



Doch Nadori hört nur auf die Stimme seiner Leidenschaft, welche von Amazili noch heftiger entflammt wird und dem Tonsatz ein immer lebhafteres Gepräge verleiht.

II. Aufzug.
10. Introduction.

Ein rauschender Chor der Portugiesen von Kriegslärm und Ruhm, der durch einen begeisterten Hochruf auf den erscheinenden Oberfeldherrn Tristan d'Acunha beschlossen wird, eröffnet den zweiten Aufzug.

Spohr wollte ohne Zweifel diesem Chor, der mit stattlichen Trompetenfanfaren eröffnet wird, einen nationalen Rhythmus verleihen, geriet aber statt in den Bolero in die etwas langsamere und gemessenere Polonaise. Wie schon erwähnt, sind die Motive dieses Chors im langsamen Satz der Ouverture als Gegensatz der Trauermusik verwandt.

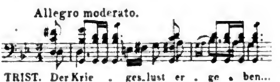
Die Lagerruhe bietet zu Waffentänzen Anlass *(Tempo di Marcia, Allegro ma non troppo, Andantino [Friedenschor],*

Vivace [Waffentanz mit Chor]). Doch Tristan vermag seine trüben Gedanken nicht zu hemmen; seinem Begleiter Lopes vertraut e an, dass er bei seinem ersten Aufenthalt in diesem Lande (nicht grade in dieser Gegend) die Geliebte gefunden und plötzlich verloren habe. Sein kriegerischer Sinn wurde durch die Liebe veredelt, er selber »geistig erhoben.«

11. Rec.

12. Arie.

Diesmal ist es ein wirklicher Bolero, in den Tristan seine Gefühle kleidet, die kriegerischen in straffen Rhythmus:



die zarten in weiche Cantilene:



Es mag eigenthümlich scheinen, dass Tristan gerade zum Bolero greift; doch bekommt sein Bekenntniss durch den scharfen Rhythmus eine gewisse Ritterlichkeit.

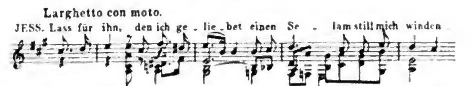
Da naht ein Zug von Frauen. Die heilige Quelle, in der sich Jessonda zum letzten Opfer reinigen muss, liegt ausserhalb der Stadt. Tristan verpflichtete sich bei seiner Ehre, den Frauen den Weg dorthin zu sichern. Er zieht sich mit Lopes zurück. Mit einer süsslich italienischen Auftrittsmusik erscheinen Jessonda und Amazili. Jene hat die rettende That Nadoris verschmäht, beide werden allein gelassen, und während Amazili Blumen pflückt, windet Jossanda aus diesen einen Selam*):

13. Rec.

14. Rec.

15. Duett.

*) Selam, Salem, Salam wird im Arabischen ein Blumenstrauss genannt, dessen Zusammenstellung eine symbolische Bedeutung hat. Hier ist ein Kranz gemeint.



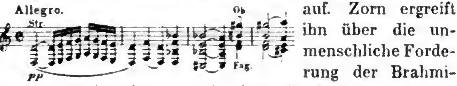
In diesem, wie in dem bewegteren Theile des Duetts, während dessen Jessonda den Selam vollendet:



erfreut die Musik durch Schlichtheit und zarte Lieblichkeit, die doch nicht ins Weichliche fällt.

16. Rec. und Rondo.

Indess die Frauen abgehen, tritt Nadori »langsam und in sich gekehrt« *(mit dem im Recitativ weiter verarbeiteten Motiv:*



auf. Zorn ergreift ihn über die unmenschliche Forderung der Brahminen, im Geist sieht er die flehende Amazili vor sich *(während das Orchester ihren Gesang längere Zeit als Erinnerungsmotiv erklingen lässt).* Er beschliesst Jessonda auch gegen ihren Willen zu retten und desshalb den Portugiesen-Führer, dessen »Edelmuth alle rühmen«, um Beistand anzugehen, und singt ein Rondo auf die »Frauenschöne.«

Auch dieses Rondo nähert sich dem Bolerorhythmus; man unterschiebe nur dem zweiten Achtel ,zwei Sechzehntel, und das spanische Tanzlied ist fertig. Dass es, in Nadoris Munde grade angebracht wäre, kann eben nicht behauptet werden, und wenn Wagner spottet: »Wirklich singt auch in »Jessonda« fast Alles »à la Polacca«, und, wenn der brahmanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling, beim ersten Abfall vom indischen Aberglauben, in dieses Welterlösungsmotiv«, — so ist sein Vorwurf hier wenigstens nicht ohne Berechtigung. Ein Sprung lässt sich im Allegro von T. 60—99 anbringen.

Nadori bemerkt die unter Blumen wandelnde Amazili. In dem berühmten Duett: »Schönes Mädchen, wirst mich hassen«, einem edel gehaltenen Tonstücke von zartem Wohlklange (Andantino, 3/4; Allegro, ₵) tauschen beide Worte der Freundschaft. Noch giebt Amazili, während Nadori in's portugiesische Lager eilt, in der Arie:

17. Rec.
18. Duett.
19. Rec. u. Arie.



(für deren Auslassung eine Einrichtung in der Partitur getroffen ist) ihrer Beseligung über Nadoris Liebe Ausdruck, als die Bajaderen mit Jessonda von der Quelle zurückkehren: »Aus der Quelle heil'gen Schooss schweigend stieg sie, makellos; all ihr Hoffen, all ihr Glück liess sie in der Fluth zurück.« Dem anmuthig bewegten Satz folgen abgerissene dumpfe Töne und düstere Harmonien:

20. Finale.
Andante.
Allegro molto.



Nadori hat den Verrath, der ihn das Vaterland kostet und ihm Amazilis Liebe einträgt, vollbracht, und kehrt eilends mit Tristan zurück. Kaum wird die verschleierte Jessonda seiner ansichtig, als sie mit einem Aufschrei ohnmächtig in die Arme der Bajaderen sinkt; achtlos gegen den drohenden Mahnruf der Bajaderen erhebt Tristan den Schleier und erblickt die Geliebte vergangener Tage. Seinem zärtlichen Liebesworte:

Moderato.



erwacht sie, nicht allein aus ihrer Ohnmacht; auch der starre Entschluss zu sterben beginnt zu wanken, aus der Nacht des Todes, die sie mit dem Schleier gleichsam

schon umfing, wird sie durch die Liebe von Neuem ins Dasein zurückgerufen. Mag auch Dandau mit den Brahminen, welche entrüstet herbeistürmen:

Allegro.



die dem Grabe entrissene Beute zurückfordern und Schimpf und Schande auf sie häufen, sie klammert sich an's Leben:

JESS. Ich muss le - ben, ich muss le - ben

Sie zu schützen, zieht Tristan das Schwert, und von beiden Parteien eilen die Krieger herbei. Ihrer Kampflust:

Allegro maestoso.



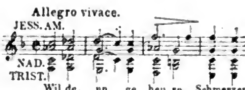
gebietet Dandau mit dem Hinweis auf die Waffenruhe Einhalt. Doch auch dem Tristan redet er in's Gewissen *(mit dem vorwurfsvollen in der Einleitung des III. Aufzugs als Leitmotiv wiederkehrenden Bassmotiv):*



»dass die Frau'n zur heil'gen Quelle still in Frieden sollten zieh'n ..«, und da dem Tristan nichts so heilig ist, wie die Ehre, so muss er mit blutendem Herzen Jessonda den Feinden wieder überliefern.

Allegro vivace.

Das Allegro bildet durch die gegen einander erregten beiden Chöre, welche von den Schmerzaccenten des Soloquartetts:



unterbrochen werden, einen wirkungsvollen Abschluss der vorangehenden dramatischen Steigerung.

III. Aufzug.

21. Introduction.

Die herben Seelenqualen d'Acunhas werden in der längeren Instrumentaleinleitung des dritten Aufzugs geschildert:

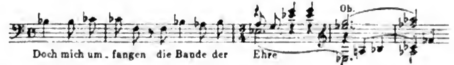


wieder entrollt sich vor uns das unruhige Tongemälde der streitenden Krieger, des drohenden Greises, des Vorgangs, durch den er die Geliebte verlor.

22. Rec.

23. Rec.

Zu dem einsam im Zelt harrenden Lopes kehrt Tristan von nächtlicher Wanderung zurück: »Durch Fluthen, Flammen zu ihr zu streben ... das ist die Sehnsucht meiner Seele«:



In dem ganzen Satz ist wie auch in der Mittelstimme der letzten beiden Tacte Dandaus Warnmotiv mannigfaltig und sehr geschickt verwandt. Von brennendem Mitgefühl für die Theure erfasst, malt er sich die Schrecknisse aus, die sie sterbend erleiden soll:



24. Rec.

bis er auf's Tiefste erschüttert an Lopes Brust sinkt. Endlich fällt ein Lichtstrahl in die dunkle Nacht. Dandau hat zwei »Lipayen« *) heimlich beauftragt, die Schiffe der

*) Diese räthselhaften Gestalten, über die weder Brockhaus', noch Meyers grosse Lexika, noch auch sonst die zugänglichen geographischen

Portugiesen zu verbrennen. Das bedeutet Bruch des Waffenstillstandes und entbindet auch Tristan von der ferneren Innehaltung desselben. Nadori, der Überläufer, hat diese Kunde belauscht und ist aus dem Tempel entflohen, um sie dem Tristan zu hinterbringen (das gleiche Auftrittsmotiv wie im zweiten Aufzuge). Doch Eile thut Noth, denn schon mit Tagesanbruch soll Jessonda sterben.

25. Terzett.

Nach einem muthbeseelten kleinen Terzettsatz *(in welchem die Bühnentrompeten immer entfernter erklingen):*



eilen sie zum Kampf.

Verwandlung.

26. Chor u. Solo.

Unterdess tobt über der Stätte des Schreckens ein Gewitter, *das in der Musik durch sparsame Mittel und fesselnde Wirkungen hervorragt.* Aus dem Innern des Tempels erschallen Gebete, bald erscheinen Bajaderen und erhellen die Scene mit den um Brahmas Bild entzündeten Fackeln. Ein allgemeiner, stimmungsvoll düsterer und energischer Chor fleht die Götter an, das Werk des Verderbens gegen die Feinde, eben die Verbrennung der Flotte, zu segnen. Als Dandau den Himmel um ein Zeichen bittet, streckt ein Blitz Brahmas Bild in den Staub. Er deutet den unabweislichen Zorn der Götter auf den Treubruch Jessondas:

Vivace.

DAN. Hat es euch mit Grimm er - fül - let, dass den Schwur die Witwe brach,

»send' ich sie, von Gluth umhüllet, dem verstorb'nen

und Fremdwörterbücher Auskunft geben, werden heute wohl besser und einfacher durch »Soldaten« ersetzt.

Gatten nach«. *Sein Gesang greift wieder auf das erste Motiv der Trauermusik zurück.* Seine Worte werden von der wuthentflammten Menge wiederholt und bekräftigt (vgl. Ouverture):

Die im Arm des Feindes lag

Die im Arm des Feindes lag

Während sie abziehen, Jessonda herbeizuholen, erscheint diese, von zwei Bajaderen verfolgt, die sie mit der Krone von Edelsteinen, dem Schmuck der »Feuerbraut«, zieren wollen:

27. Rec. u. Arie.



die aber doch menschlich genug fühlen, um ihr zu gestatten, sich von ihrem Schreckensanblick zu erholen —

und ihr Gelegenheit zu einer Arie geben, in der sie den Göttern Altäre verheisst, wenn sie ihr Leben und Liebe aus der drohenden Gefahr erretten. Das Motiv des lebhafteren Satzes der Arie ist das nämliche, welches im Seitensatz der Ouverture verarbeitet ist. Die Arie spiegelt zwar die Stimmung einigermaassen wieder, doch ist sie nach der voraufgegangenen kräftig dramatischen Zeichnung zu koncertirend und zu wenig begründet, als dass sie nicht den Fortgang der Handlung hemmte.

28. Finale. Rec. Allegro moderato.

Mit Freudenbotschaft eilt Amazili herbei, die Portugiesen haben die Stadt gestürmt, in beiden Frauen lebt die Siegeshoffnung auf *(ihr Zwiegesang stimmt annähernd mit dem Terzett 25 überein).* Da kehrt Dandau mit Brahminen und Bajaderen zurück; trotz des Anrückens der Feinde, ja trotzdem diese sich auch aus unterirdischen Gängen ergiessen, will er Jessonda tödten, als d'Acunha grade zurecht kommt, um den tödtlichen Streich aufzuhalten.

Allegro vivace.

Die Indier fliehen in wilder Unordnung davon, Tristan fügt Nadoris Hand in die Amazilis und fordert beide auf, ihm mit dem heiss erkämpften Gegenstand seiner eigenen Liebe in die Heimath zu folgen, und alles stimmt mit dem Worten: »Bekämpft, gestürzt das Götzenthum, dem Gott der Schlachten Preis und Ruhm« die schon von Jessonda und Amazili wiederholte Weise des Terzetts 25 an.



b. Carl Maria von Weber

wurde am 18. Dec. 1786 in Eutin geboren. Erst 1796 genoss er geregelten musikalischen Unterricht, zuerst bei Heuschkels in Hildburghausen, dann bei Michael Haydn in Salzburg. Eine Oper »Das Waldmädchen«, die er 1800 schrieb, hatte vorübergehenden Erfolg. Erst die strenge und geschickte musikalische Unterweisung durch Abt Vogler in Wien und eine zweijährige Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau (1804—6) reiften sein Talent genügend aus, um es zur Hervorbringung lebensfähiger und eigenartiger dramatischer Kunstwerke geeignet zu machen. Als deren erstes haben wir seine Oper »Silvana« anzusehen, dieselbe, welche in neuester Zeit durch Ernst Pasqué und Ferdinand Langer in neuer Bearbeitung wieder auf der Bühne erschienen ist und welche, 1809 componirt, 1812 in Berlin aufgeführt wurde. Einen grossen Theil seiner Kräfte nahmen zunächst Klavierspiel und Klavierkompositionen in Anspruch. Endlich erlaubte ihm seine Anstellung als Hofkapellmeister der deutschen Oper in Dresden 1816, sich ganz demjenigen Feld künstlerischen Schaffens zu widmen, das ihm

am meisten zusagte und dem er bis zu seinem frühen Tode 1826 nicht mehr den Rücken kehren sollte. Die Aufführung des »Freischütz« in Berlin, 1821 am 18. Juni, bedeutete einen Gedenktag für den deutschen Volksgeist, der hier zum ersten Mal auf dem Gebiete der dramatischen Musik ungehindert seine Schwingen entfaltete. Weber schritt auf dem mit so vielem Erfolge betretenen Wege fort; seine »Euryanthe«, die am 25. Oct. 1823 in Wien die Erstaufführung erlebte, vermochte jedoch infolge des minderglücklichen Textbuchs namentlich auf das grosse Publikum keine so tiefgehende Wirkung zu äussern wie der Freischütz. In dem für London geschriebenen, daselbst am 12. April 1826 aufgeführten »Oberon« wusste er das Zauberreich der Feen und Elfen für die Musik zu erschliessen, wie er in der Euryanthe romantisches Ritterthum, im Freischütz deutschen Waldesduft und die Dämonen der Volkssage in Tönen emporgezaubert hatte.

Vor der Zauberflöte, die wir als die erste eigentliche deutsche Oper bezeichneten, hatte Weber im Freischütz einen grossen Vorsprung. War Mozarts letztes Meisterwerk durch und durch deutsch empfunden, ohne dass jedoch den meisten Charakteren der Oper eine specifisch deutsche Art abzumerken war, so darf im Freischütz die Musik, wie der Text im ganzen Umfange als eigenste Eingebungen des deutschen Volksgemüths bezeichnet werden. Eine Agathe, ein Ännchen, ein Max, ein Cuno, das sind Gestalten, wie wir sie unter uns wandeln sehen können, viel mehr noch Webers Zeitgenossen. Und ein Caspar, der sich dem Teufel verschrieben, das Giessen von Freikugeln, die Schrecken der Wolfsschlucht, das sind Dinge, an deren Schilderung sich heute noch das Volk an langen Winterabenden zu ergötzen, durch deren poetische Einkleidung es dem Grauen der Einsamkeit und Oede einen Reiz abzugewinnen liebt, so sehr auch Aufklärung und

nüchterner Sinn die Axt an den Stamm der deutschen Sage anzusetzen begonnen haben.

Hat Weber zwar in seinem Leben eine ganz unglaubliche Vielseitigkeit entwickelt — er war eine Zeit lang Geheimsekretär des Prinzen Ludwig von Würtemberg, vorher hatte er sich ein ganzes Jahr hindurch mit dem Erlernen der Lithographie abgegeben, seiner bedeutenden schriftstellerischen Ader nicht zu gedenken —, und umfasst seine musikalische Schöpferthätigkeit eigentlich alle Gebiete der Tonkunst, besonders die Klavierkomposition, so nimmt sein Genius doch sogleich einen ganz ungewohnten Anlauf, sobald er sich zur Oper wendet. Es ist, als ob nicht derselbe Musiker mehr zu uns spricht, dem wir in seinen Klaviersachen begegnen, so ganz aus der Scene, aus den Charakteren herausempfunden scheint uns die Musik. Namentlich aber die Eigenthümlichkeiten grade des deutschen Wesens, das Sinnende, Träumende, der Hang zur Schwermuth, das Schlichte, Ungekünstelte gelingen ihm in einer Weise, die noch immer das Echo in der Brust jedes Hörers weckt.

Die Beobachtung, die wir an der Zauberflöte machten, dass sie nämlich dem Theater so überaus angemessen, so sehr bühnengemäss sei, lässt sich in noch höherem Grade auf Webers Werke anwenden. Die steten Berührungen mit dem Theater, in denen er seit seiner frühesten Kindheit blieb, hatten nicht verfehlt, ihm eine gründliche Einsicht in das Wesen der Bühnenwirkungen zu verleihen.

Der musikalische Ausdruck begnügt sich bei ihm nicht mehr, die Empfindungskreise der handelnden Personen annähernd zu spiegeln, sondern schreitet zu einer konsequent durchgeführten Charakteristik der einzelnen dichterischen Gestalten vor. Finden wir die Anfänge hiervon schon bei Gluck, legt namentlich Mozart schon

in vielen Theilen seiner Opern eine wahre Meisterschaft in der Kunst, die einzelnen Personen deutlich von einander abzuheben, an den Tag, so hat doch erst Weber diese Kunst zum Grundsatz erhoben und getreu durchgeführt. Weber war auch genug musikalisches Genie, um diese Individualisirung nach Mozarts darin unerreichtem Vorbild bis in die Ensembles, namentlich in die Duette und Terzette hinein zu verfolgen.

War es sein Streben nach schärferer Charakterisirung, das ihn zu einer Aufsuchung neuer Hülfsquellen des Orchesters führte, oder war ihm ein Spürsinn für die verborgenen Schätze, die in diesem nie verwelkenden Organismus verborgen liegen, angeboren, jedenfalls hat Weber die Orchestersprache in einer noch heute massgebenden Weise bereichert.

Weber liebte die Melodie und war ihrer wie kein Anderer mächtig, sie war ihm nicht durch die Meisterwerke der Kunst, sondern in den Weisen des deutschen Volks aufgegangen. Aber so sehr eben dies Volk sich in seinen Melodien wiederfand, er stieg nie zu ihm hinab, er zog es zu sich hinauf; er blieb stets in allem, was er dachte, sagte und schrieb, eine innerlich vornehme Natur.



1.

Der Freischütz.

Romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von Friedrich Kind, Musik von Carl Maria von Weber.

Die Missionare, welche sich die Einführung des Christenthums in das heidnische Deutschland zur Aufgabe gestellt hatten, erkannten bald die Unmöglichkeit, den

im Volk eingewurzelten uralten Götterglauben mit Stumpf und Stiel auszurotten. Während die vereinheitlichte Gottesidee in Griechenland und Italien den Hafen bildete, in welchen das Schiff des durch Zweifel und Sittenlosigkeit leck gewordenen Pantheismus wie von selber einlaufen musste, um sich hier zum Monotheismus umzugestalten, bildete dieser dem kindlich religiösen, sittenstrengen Naturvolk der Deutschen einen ungenügenden uud zur Zeit noch wenig geeigneten Ersatz für die zahlreichen Göttergestalten, welche, bald Segen spendend, bald Unheil stiftend, ihnen die Naturkräfte verkörperten und sie durch ihr in den Vorgängen der Natur merkbares Eingreifen zu sittlichem Wandel, zu Furcht und Dank, anhielten. Die Missionare griffen, um dem Christenthum nicht jeden Boden im Volksgefühl zu entziehen, auf die alttestamentarischen (auf die Einmischungen der persischen Religion zurückzuführenden) Vorstellungen der Engel und Teufel zurück und wandelten die Heiligen der christlichen Kirche in Engel, die heidnischen Götter in Teufel, seltener in Engel oder Heilige um. So wurde Freya, gegen welche in der ganzen deutschen Göttersage kaum an einer einzigen Stelle der Vorwurf allzu freier Sitten erhoben wird, zur männerverführenden Venus, so wurde Odhin oder Wotan, dessen Jagdzug der Deutsche im Sturm zu hören, in den Gewitterwolken zu sehen meinte, zum wilden Jäger, der in der Freischützsage den Namen Samiel führt.

Wer sich dem wilden Jäger zu übergeben begehrte, wer ihm gegen die Verleihung von Zauberkünsten seine Seele zu überliefern trachtete, musste Freitags an einen Kreuzweg gehen, einen Kreis mit dem Jagdspiess um sich ziehen und dreimal: Samiel! rufen. Die Gaben, die er verlieh, bestanden in Freikugeln, welche der Schütz Nachts zwischen zwölf und eins an verrufenem Orte

zur Zeit der Mondfinsterniss, wenn die Sonne im Zeichen des Schützen stand, im Namen Samiels giessen musste. Sechs dieser Kugeln trafen unfehlbar das Ziel, welches der Schütz aufs Korn nahm; die siebente wurde von Samiel gelenkt, wohin er wollte. Alle drei Jahre musste der Freischütz d. h. der Besitzer der Freikugeln von Samiel sein Leben lösen, indem er ein anderes Opfer zur Benutzung oder Gewinnung der Freikugeln verleitete und es so der Macht des wilden Jägers unterstellte.

Vorgeschichte.

In einem deutschen Fürstenthum trieben einst bei einer Jagd die Hunde einen Hirsch heran, auf welchem, wie es früher als Strafe üblich war, ein Waldfrevler angeschmiedet war. Der Fürst verhiess demjenigen, der den Hirsch erlegen würde, ohne den Menschen zu treffen, eine Erbförsterei und ein kleines Waldschlösschen als Wohnung. Der Förster Cuno erwarb diesen Preis. Da seine Neider jedoch dem Fürsten beibrachten, die Kugel des Meisterschusses sei eine Freikugel gewesen, so legte der Fürst dem jedesmaligen Erben als Bedingung des Erbantritts einen Probeschuss auf. Ein Nachkomme jenes Försters, gleichfalls Cuno geheissen, hat nur eine einzige Tochter Agathe. Der regierende Fürst willigt gleichwohl ein, dass derjenige, den sie zum Manne wählt, im Fall er den Probeschuss zu leisten vermag, die Erbförsterei erhalten soll. Die beiden Jägerburschen ihres Vaters, Caspar und Max, werben nach einander um ihre Hand. Sie schlägt Caspars Werbung aus und schenkt dem Max Gehör.

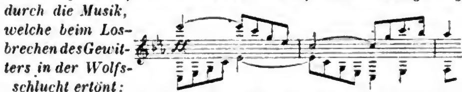
Ouverture.
Adagio.

Eine klare, heimliche, duftige Musik veranschaulicht die Waldesruhe; vier Hörner stimmen eine einfache Weise an, die von den Geigen in einer Nachahmung des Waldwebens begleitet wird. Da bezeichnen tiefe Klarinetten, tremolirende Streicher und dumpfe Paukenschläge den Eintritt des erregenden Moments, das Hineindringen der dämonischen Kraft, welche den reinen Menschen zu umgarnen trachtet:

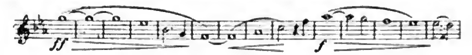
Diese Stelle bildet eine freie Nachbildung des Recitativs in der Arie des Max im ersten Act: »Hat denn der Himmel mich verlassen«.

Molto Allegro vivace.

Die Musik entspricht zunächst genau dem Schlusstheil der Arie des Max und wird am besten durch seine Worte illustrirt: »Doch mich umgarnen finstre Mächte«. Sie erfährt eine Steigerung durch die Musik, welche beim Losbrechen des Gewitters in der Wolfsschlucht ertönt:



(Hauptsatz in zwei Themen). Der vom Unheil Überwältigte, der keinen Hoffnungsanker mehr findet, flieht zur letzten einzigen Trösterin, die ihm geblieben, zur treuen Liebe. Die Haupttonart (C-moll) wendet sich in schnellem Übergang nach der Paralleltonart (Es-dur), in der nach einigen festen Hornaccorden die Klarinette zu den tremolirenden Streichinstrumenten eine ausdrucksvoll deklamirende Melodie ertönen lässt:



Wiederum eine Erweiterung der Stelle in der Arie des Max: »O dringt kein Strahl durch diese Nächte«. Dieser hervorgepresste Seufzer der unheilbedrückten Liebe klärt sich zur glückhoffenden Zuversicht in dem zweiten Thema dieses Seitensatzes, das der grossen Arie der Agathe entlehnt ist:



(»süss entzückt entgegen ihm«). Namentlich dieses und das zweite Thema des Hauptsatzes verwendet der Komponist in dem nun folgenden Durchführungssatz, in welchem sich demgemäss Liebe und Unheil bekämpfen. Noch einmal erhält dieses die Oberhand (Wiederholung des Hauptsatzes), ja es droht dauernd zu triumphiren: jene finstre Harmonie: welche zuerst den Eintritt des Dämons bezeichnete, lähmt die

letzten Versuche der Liebe, sich emporzuschwingen, Nacht und Schweigen brechen herein. Da ertönt plötzlich eine lang ausgehaltene glänzende Harmonie, die sich nach einem ungestümen Anlauf der Geigen noch erhöht. Und jetzt erscheint Agathens Lied »All meine Pulse schlagen«, mit dem schon früher erklungenen »süss entzückt«, nicht mehr als hoffende Zuversicht, sondern als Jubellied über das angebrochene Glück.

Die Ouverture ist nach der Sonatenform gearbeitet. Vor der Wiederholung des Seitensatzes scheint der Hauptsatz, welcher das Unheil charakterisirt, schon ganz abzuschliessen, als mit ungeahnter Gewalt die Liebesklänge wieder hervorbrechen. Dieses Erlöschen und Aufleuchten sind von erregendster Wirkung, sie sind ein Beispiel dafür, wie der Meister die Form nicht zu zertrümmern brauchte, um eine ihr scheinbar widerstreitende dramatische Wirkung zu erreichen.

Gesündigt wird in der Ausführung sehr häufig durch ein übertrieben schnelles Zeitmaass, sowie durch die Gleichgültigkeit, mit welcher das Klarinettensolo, ein so einfacher wie erhebender musikalischer Gedanke, abgespielt wird, während ihm die grösstmögliche Breite und das deutlichste Hervortreten einzuräumen ist.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

Auf einem Waldplatz vergnügen sich Bauern am Sternschiessen. Links befindet sich ein offener Schenkgiebel (eine mit einem Giebeldach überdeckte Halle, in der Getränke ausgeschenkt werden) mit einem Schenktisch. Kilian schiesst und wird gegen den Förster Max Schützenkönig. Das Volk schreit ihm »Victoria!« zu.

Das scenische Bild würde durch eine geringe Umänderung in den Angaben des Textes erheblich an Deutlichkeit gewinnen. Statt dass im 11. Tacte grade mit dem Aufgehen des Vorhangs Kilians Schuss fällt, lasse man den Vorhang im zweiten Tact in die Höhe gehen. Max, der soeben fehlgeschossen, tritt mit einer verzweiflungsvollen Gebärde vom Schützenstand ab und räumt dem Kilian den Platz, den dieser gutmüthig triumphirend einnimmt. Das Volk wendet sich enttäuscht, theilweise höhnisch von Max ab und sieht spannungsvoll dem Kilian zu (bis zum 9. Tact). Auch Max sieht in höchster Erwartung vom Vordergrunde rechts aus, während

sich das Volk links neben Kilian gruppiert, dem Schusse zu. Kilian zielt (2 Tacte hindurch). Im 11. Tacte, wie angegeben, fällt der Schuss. Jetzt erst lässt sich Max am Tisch vorn rechts nieder.

Das Bauernvolk ordnet sich zum Zuge und deutet gelegentlich höhnisch auf Max.

Der Marsch, der hierbei ertönt, wird meist im Orchester, statt auf dem Theater gespielt. Kein Theater, dessen Orchester die heutige vergrösserte Besetzung aufweist, sollte diese Ungehörigkeit dulden, da die köstliche Wirkung dieser Dorfmusik (2 Violinen, 1 Violoncell, 1 Trompete, 2 Hörner, 1 Klarinette) grade darauf beruht, dass die voraufziehenden Dorfmusikanten unmittelbar als spielend wahrgenommen werden. Auch das charakteristische Stimmen der Streicher im nachfolgenden Liede kann nur dann zur Anschauung kommen, wenn es auf der Scene geschieht.

In einem dreistrophigen Liede machen sich Kilian und der Chor über den unglücklichen Jäger lustig.

Es ist selbstverständlich, dass das: »He, he, he . . .« des weiblichen Chors, welches in der Regel mit allem Aufwand der Stimme und mit einer durch nichts gerechtfertigten Ernsthaftigkeit hervorgestossen wird, leicht und lachend gesungen werden muss.

Max, von Verdruss überwältigt, zieht am Schluss der dritten Strophe den Hirschfänger und fasst Kilian bei der Brust.

II. Auftritt. Dialog.

Cunos, des Erbförsters, Dazwischenkunft macht dem Getümmel sofort ein Ende. Nicht ohne Kummer erfährt er, dass Max stets gefehlt. Caspar, Maxens Kamerad, der nebst einem Gefolge von Jägern mit Cuno erschienen ist, will dieses Ungemach auf feindliche Zauberkräfte zurückführen und räth dem Max halblaut, Zauberei mit Zauberei zu vertreiben, wird aber von Cuno als ein liederlicher, unzuverlässiger Gesell barsch zur Ruhe verwiesen. Cuno ermahnt den Max zur Vorsicht, da dieser sonst im Fall eines Fehlschusses bei dem an folgenden

Tage in Gegenwart des Hofes bevorstehenden Probeschuss auf die Hand seiner Tochter und die Försterei verzichten müsse. Das Volk verlangt Auskunft über den Probeschuss, die Cuno gern giebt (s. Vorgeschichte). Sich wieder zu Max wendend, endigt er seinen ermunternden Zuspruch mit der Weisung: »Noch vor Sonnenaufgang erwarte ich dich beim Hoflager«.

2. Terzett mit Chor.

Max: »O! diese Sonne, (die Sonne des folgenden Tages)! Furchtbar steigt sie mir empor!«. Während Max sich schlimmen Ahnungen hingiebt, die auch den später leise einsetzenden Chor zum Mitleiden stimmen (»Seht, wie düster ist sein Blick«), während Cuno bedauernd auf die unausbleibliche Folge des Fehlschusses hinweist, redet Caspar dem »kecken Wagen« das Wort.

In die trübe Stimmung des ersten Theils dieses Musikstücks bringt Caspars bewegterer, von zwei Fagotten im Einklang unterstützter Gesang:



einen charakteristischen Gegensatz. In den Worten des Männerchors:

klärt sich die Stimmung ein wenig auf, bis sie sich schliesslich wieder bewölkt.

In einem letzten Trostwort: »Mein Sohn, nur Muth! wer Gott vertraut, baut gut!« (Moderato quasi Recitativ) sucht Cuno den gebeugten Max aufzurichten. Er wendet sich dann mit seinem Jagdgefolge zum Aufbruch.

Der Jagdchor: »Lasst lustig die Hörner erschallen« erhält namentlich durch die schmetternden Hörner eine höchst lebendige Klangwirkung. Wie schade, dass dieses frische und regsame Tonstück meist zu einer wahren musikalischen Hetzjagd verstümmelt wird.

Cuno mit Caspar und den Jägern zieht ab. Kilian reicht Max zur Versöhnung die Hand und bittet ihn, an einem Tanz theilzunehmen und mit in den Schenkgiebel zu kommen, was dieser selbstverständlich ausschlägt. Während des Walzers begiebt sich das Landvolk tanzend in den Schenkgiebel. Es wird immer dunkler, die Musik verstummt.

III. Auftritt. Dialog.

3. Walzer und Arie.

Dieser Tanz hat etwas Verspätetes, passt nicht zu dem Ernst der ganzen Situation und darf höchstens als Illustration des abziehenden Landvolkes und des hereinbrechenden Dunkels in Geltung bleiben. Sonst könnte recht wohl das Landvolk schon während des Abziehens der Jäger sich in den Schenkgiebel zurückziehen, Kilian sich mit Max kurz versöhnen und nun das Recitativ des Max einsetzen: »Nein, länger trag' ich nicht die Qualen«. Freilich scheint die Volksthümlichkeit des Walzers seine Beibehaltung gebieterisch zu fordern.

In seiner Arie gedenkt Max des früheren bräutlichen Glücks, des gegenwärtigen Kummers der Agathe, die ihn vergebens als einen Glückgekrönten erwartet, und seines eigenen verzweiflungsvollen Zustandes, den er den ihm umgarnenden finsteren Mächten zuschreibt. Samiel späht währendess im Hintergrunde nach ihm aus, bis ihn, den Teufel des alten Märchens, der Ausruf: »lebt kein Gott!« vertreibt.

Die Arie zerfällt demgemäss in drei durch Recitative getrennte Theile. Vom ersten Recitativ, in welchem die wild tobenden Streichinstrumente Maxens Groll über das ihn verfolgende Schicksal ausdrücken, leitet eine Klarinetten-Kadenz:



zu der lieblichen volksliedartigen Weise: »Durch die Wälder, durch die Auen . . .«. Die Worte »drohend wohl dem Mörder«, die sich weder durch stilistische Schönheit, noch durch leichte Verständlichkeit auszeichnen (»Abends bracht' ich reiche Beute, und wie über eig'nes Glück, drohend wohl dem Mörder, freute

sich Agathe's Liebesblick«), bedeuten natürlich: indem Agathe dem Bräutigam scherzhaft drohte, weil er das Wild gemordet habe. Es ist bemerkenswerth, dass der Komponist bei diesem ersten Arientheil keine Oboen verwandt hat, sondern dieselben für die Einleitung der zweiten: »Jetzt ist wohl ihr Fenster offen« zur Bezeichnung der naiven Erwartungsfreude der Geliebten aufgespart hat. Zwischen beiden ertönt in einem kleinen Recitativ die aus der Ouverture bekannte »dämonische« Harmonie, Der vergebliche Liebesgruss Agathens:

Liebesgruss

erstirbt im folgenden Tacte in den Flöten:

pp

und nun kommt mit dem energischen Überleitungsaccord (Cl., Fg., Br.):

ff

die unheimliche Macht der Finsterniss zur Herrschaft. Der Schlusstheil der Arie besteht aus den in der Ouverture (Hauptsatz I., Seitensatz I.) verwandten Themen.

IV. Auftritt. Dialog.

Caspar kommt herbeigeschlichen. Um den Max in die Schlingen des Bösen zu treiben, macht er zunächst das Gespötte der Bauern über Maxens Unglück geltend. Mit Wein, in welchen er unbemerkt einige Tropfen eines Zauberelixirs schüttet, umnebelt er die Sinne seines Opfers. Das Ausbringen der Gesundheit des Försters, der Jungfer Agathe und des Fürsten, auf die er zwischen den drei Strophen eines wilden Trinkliedes mit Max anstösst, muss diesen zum Trinken ermuntern.

4. Lied.

Das Trinklied des Caspar ist namentlich durch die Charakterisirung der teuflischen, unheimlich prickelnden Lustigkeit bemerkenswerth. Die Klangfarbe ist durch die Gegensätze der tiefen Intervalle in den Fagotten und dem zweimaligen »Hohngelächter« der kleinen Flöten:

p

eine sehr grelle. Durch den Wechsel in den Tactreihen (Einleitung 4, Gesang: 3+3, 2, 3, 2+2, 4, 3, 3, 2 Tacte) und

*durch rhythmische Absonderlichkeiten bekommt das Lied etwas Ruheloses, Unstetes**).

Der Schluss der dritten Strophe »Fläschchen sei mein A B C, Würfel, Karte, Katherle meine Bilderfibel« sollte besser in der ursprünglichen, sinngemässeren und heute von keiner Censur mehr beanstandeten Fassung wiederhergestellt werden: »mein Gebetbuch, Katherle; Karte — meine Bibel!«

Dialog.

Als stärkeres Motiv stellt Caspar dem Max die Trauer der Agathe vor, welche den Bräutigam ohne ein Zeichen eines glücklichen Schusses zurückkehren sieht: ja er will ihm auf der Stelle noch zu einem solchen verhelfen. Er giebt dem Max seine Büchse und heisst ihn auf einen weit ausser Schussweite kreisenden Stösser schiessen. Kaum berührt Max »wie im Zweifel den Stecher«, als das Gewehr losgeht und der Stösser todt zu Maxens Füssen niederfällt. Caspar bekennt dem drängenden Max, dass die verschossene Kugel eine Freikugel gewesen ist; Max steht schon nicht mehr an, eine solche zu seinem Probeschusse zu begehren. Nur vor der Wolfsschlucht, in welcher um 12 Uhr Nachts neue Kugeln gegossen werden sollen, bebt er einen Augenblick zurück. Der Vorwurf der Feigheit, den Caspar gegen ihn erhebt, sowie die lebhafte Vergegenwärtigung des endlosen Unglücks, welches mit einem Fehlschuss über Max und Agathe am kommenden Tage hereinbrechen würde, treiben ihn vollends in Caspars Netze. Mit dem Versprechen, zu kommen, geht Max ab.

In den Worten des Caspar: »Um Agathen zu erfreuen, wagtest du den Schuss, sie zu erwerben, fehlt es dir an Herzhaftigkeit. Das würde sich das Wachspüppchen, das mich um deinetwillen verwarf, schwerlich einbilden — (für sich) Es soll gerächt werden!« ist der Schlüssel zu der nachfolgenden Arie des Caspar, die in den Worten gipfelt: »Triumph, die Rache gelingt!«, zu suchen. Nur desswegen ist

*) Bekanntlich äusserte Beethoven: »Der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch.«

Caspars Opferwahl auf Max gefallen, weil er diesen, den bevorzugten Brautwerber, hasst. Es ist ein Fehler des Textes, dass lediglich die obigen Worte diesen wichtigen Charakterzug Caspars andeuten, und es erwächst für den Darsteller des Caspar die Aufgabe, nicht allein diesen Werten ganz besondern Nachdruck zu verleihen, sondern auch bei allen auf Agathe bezüglichen Stellen im letzten Dialog diesen Hass durchblicken zu lassen.

5. Arie.

Ein Triumphgesang über das Gelingen seines Plans.

Diese Arie beginnt mit einem Paukenwirbel (im Einklang mit ausgehaltenen tiefen Hörnern), wie die berühmte Rache-Arie des Pizarro im Fidelio, welcher sie nachempfunden ist, der sie an grossartiger Seelenmalerei ebenbürtig ist und die sie in charakteristischer Ausprägung namentlich des dämonischen Elements überragt. Die Musik schmiegt sich zunächst ganz an den vorwiegend deklamatorischen Gesang an. Bei den Worten: »Umgebt ihn, ihr Geister, mit Dunkel beschwingt!« offenbart sie ihr malerisches Vermögen:



und zwar in der gleichen Stelle, die auch schon in der Ouverture erklang und später in der Wolfsschlucht verwandt wird. Nach einem zweimaligen Ruf: »Triumph!« (auf dem hohen Cis ohne Begleitung) wandelt sich der Ingrimm, der bis dahin über dem Gesange lagerte, in wilde Freude (von D-dur ab), die sich zum Schluss in zwei Tonleitergängen vom hohen D bis zum tiefen Fis und aufwärts bis E und in dreimaliger jauchzender Kadenz austobt. Die Arie bildet eins der schwierigsten Gesangsstücke, die für Bass geschrieben sind! Der Komponist hat neben 2 grossen 2 kleine Flöten vorgeschrieben. Ein Nothbehelf mit einer grossen, einer kleinen oder 3 Flöten ist fast unmöglich, weil gleich auf tiefe Töne der grossen Flöten hohe der kleinen folgen. Wichtiger sind jedenfalls die kleinen Flöten, schon wegen des »Hohnlachens« aus dem Trinkliede, das im D-dur-Satz zweimal wiederkehrt. Jedes grössere Theater sollte aber die vorgeschriebene Besetzung erfüllen.

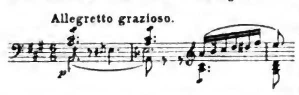
II. Aufzug. Nachdem die Entwickelung der Handlung im ersten Acte bis zur Erzeugung einer dramatischen Spannung vor sich gegangen, nachdem die Welt des verderbenstiftenden bösen Geistes mit packender Anschaulichkeit am Schluss des ersten Acts geschildert worden ist, darf es als eine in vollem Maasse berechtigte Feinfühligkeit des in Bezug auf poetischen Ausdruck und gelenken Versbau wenig mustergültigen Textdichters bezeichnet werden, dass er uns in zwei langen Scenen ein anmuthendes Idyll vor Augen führt; dass er dem Komponisten Gelegenheit bot, seinen entzückenden Melodienreichthum und seine bestrickenden Klangfarben an den unschuldsvollen Herzensergiessungen zweier Mädchen zu entfalten, die seither nahezu typisch in der deutschen Oper geworden sind. Die sinnige, treu liebende Agathe, deren Kummer über das dem Geliebten drohende Unglück ihr eine gewisse Weihe und Grösse verleiht, das muntre Ännchen, stets zu Scherzen aufgelegt, stets bereit, jedem Ding die beste Seite abzugewinnen, stets beflissen, die bekümmerte Freundin aufzurichten, beide im abgelegenen Waldschlösschen unter Geplauder und häuslicher Arbeit Agathens Verlobten erwartend, — sie füllen eine Welt aus, die der Komponist in seinen Tönen wohl zu erschöpfen wusste, die wir durchempfindend bewundern, uns erheiternd kaum vollends erschöpfen können.

I. Auftritt. 6. Duett. In einem Vorsaal des von Cuno bewohnten Waldschlösschens, welcher hinten durch Vorhänge, die einen Altan abschliessen, abgegrenzt ist, hämmert Ännchen das Bild des Urvaters Cuno fest, das beim Herabfallen Agathens Stirn verletzt hatte. Der Text, der schon an sich orakelhaft genug ist, wirkt in der dehnenden Musik und in dem, eine scharfe Artikulation erschwerenden melodischen Gesang noch verwirrender.

Ännchen (zum Nagel, während des Hämmerns): Schelm, halt fest! ich will dich's lehren!
Spukereien (das plötzliche Herabfallen des Bildes) kann man entbehren
In solch altem Eulennest (in diesem Schlösschen)!
Agathe: Lass das Ahnenbild in Ehren!
Ännchen: Ei! dem alten Herrn (dem Urvater Cuno)
Zoll' ich Achtung gern;
Doch dem Knechte Sitte lehren,
Kann Respect (vor Cuno) nicht wehren!
Agathe: Sprich, wen meinst, welchen Knecht?
Ännchen: Nun, den Nagel! Kannst du fragen? u. s. w.

Agathe vermag nicht, in das scherzhafte Geschäker Ännchens einzustimmen, nicht das Zagen ihres ahnungsvollen Herzens um den Geliebten zu beschwichtigen.

Nach dem Aufwand an musikalischen Kühnheiten und Orchesterwirkungen am Schluss des ersten Acts erfreut hier die vollkommenste Durchsichtigkeit:



ein prägnanter Gegensatz besteht zwischen Ännchens beweglicher, gleichsam trippelnder, später reichlich koloriter, und Agathens ausgehaltener, durchweg innigerer Gesangsweise. Die Musik nimmt bei Agathens Worten:

AG. O wie an ders fühlt mein Herz

bei denen das Wort »mein« den möglichsten leider in der Musik übersehenen Nachdruck verdient, eine schwermüthige Färbung, dann aber bei Ännchens Worten:

Gril. len sind mir bö . se Gä . ste

sogleich wieder den tändelnden Grundcharakter an. Beide Stimmungen sind in dem längeren Zusammensingen beider

Stimmen, welches den letzten Theil des Duetts ausmacht, aufs Glücklichste vereinigt. Diese Stelle bildet ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, welche grade in der freien Entfaltung der individuellen Empfindungen der beiden Mädchen ein reiches, reizvolles Ensemble schafft. Die breite Gesangsmelodie der Agathe wird in der tieferen Octave durch das elegische Violoncell, das Geplauder Ännchens im Einklang von der graziösen Geige, in der höheren Octave von der leichten beweglichen Flöte mitgespielt.

Dialog.

Ein etwas weit hergeholter Vergleich des »vermoderten« Urvaters Cuno mit der lebendigen jungen Welt giebt Ännchen Anlass zu einer Ariette, der man ihres schelmischen Charakters und ihrer muntern Musik wegen die mangelnde Begründung gern nachsieht. Der Text schildert

7. Ariette.

in der drastischen Sprache des Volksmundes und in sehr anschaulicher Weise, wie sich die Herzen zu finden pflegen — ein Stück aus Agathens eigener Lebensgeschichte.

Angesichts der mannigfachen Momente in Ännchens Schilderung (Ankunft des Burschen, Ausschau des Mädchens nach ihm, verschämtes Blinzeln, Erröthen, Blicke, die ersten Worte, Verlobung, Geschwätz der Leute, Hochzeit) mag es verwundern, warum sich Weber grade des Bolero-Rhythmus in der Ariette bedient hat:



Andrerseits sichert grade der Tanzrhythmus der Musik eine wünschenswerthe Einfachheit und dabei einen neckischen Grundton. Auch wird die rhythmische Schärfe gemildert, sobald es der Text erfordert:



Als charaktrisirendes Instrument ist die Oboe verwandt, welche

sich für die ganze Stufenleiter der Empfindungen unbewusster Jungfräulichkeit wie kein andres eignet. In der rhythmisch bewegten Tanzmelodie im Anfang wohnt ihr sogar etwas Schelmisches, Schäkerndes bei, während nach den Worten: »wird man auch ein wenig roth« sie den Übergang von holder Verschämtheit zur zärtlichen Zutraulichkeit ganz unnachahmlich schildert:

Von weiteren Feinheiten sei noch genannt: der »Augenaufschlag« der Geigen:



sowie das mit einfachsten Mitteln wirksam geschilderte Herbeieilen der Leute (»Immer näher lieben Leutchen«). Nach der Absicht des Komponisten soll bei der Schlusskadenz:

im Kran- - - ze sehn

welche, anstatt grade mit schneidiger rhythmischer Straffheit ausgeführt zu werden, von vielen Sängerinnen mit einer »effectvollen« Fermate auf dem D oder gar auf dem Vorschlags-E ausgestattet wird, Agathe in Ännchens Gesang mit einstimmen. Aus leicht begreiflichem Grunde, weil hierdurch nämlich, um in der Theatersprache zu reden, der Sängerin des Ännchen, »der Applaus verdorben würde«, hat sich die Gepflogenheit eingeschlichen, dass Agathe irgend einen Tact aus der Ariette (»und der Bursch nicht minder schön«) wiederholt, was natürlich nicht entfernt die Wirkung ausübt, als wenn Agathe, die vorher an ihrem Brautkleid arbeitete, immer theilnehmender auf Ännchens Gesang horcht und schliesslich ganz aufgeheitert in ihren Gesang einstimmt.

Dialog.

Agathe vertraut Ännchen an, dass ihr Kummer um so mehr begründet gewesen sei, als der Eremit sie heute vor einer unbekannten schweren Gefahr gewarnt habe. Sie bezieht, durch Ännchens Gesang sorglos

gemacht, diese Gefahr auf das herabstürzende Bild. Die weissen Rosen, welche er ihr schenkte, setzt Ännchen in die Nachtfrische vors Fenster und geht ab, um ihr Nachtkleid anzulegen.

Das Eingreifen des Eremiten am Schluss, durch welches allein die Handlung eine befriedigende Lösung erfährt, wird um so motivirter erscheinen, mit je grösserer Bedeutsamkeit alle Stellen, welche vorher auf ihn Bezug haben, hervorgehoben werden. Der Abgang Ännchens, die später im Nachtkleide wiederkommen soll, scheint ein wenig erzwungen. Auch passt das Anlegen des Nachtkleides vor dem Zubettgehen wenig zu der Einfachheit der Sitten in einer Waldförsterei. Desswegen sei folgende Abänderung des Dialogs empfohlen:

Agathe: Die Rosen sind mir nun doppelt theuer und ich will ihrer auf das treueste pflegen.

Ännchen: Wie wär's, wenn ich sie in die Nachtfrische in den Garten trüge?

Agathe: Thue das, liebes Ännchen.

Ännchen: Aber dann lass uns auch zu Bette gehen u. s. w. Sie geht mit den Rosen ab.

II. Auftritt. 8. Scene und Arie.

Agathe: »Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn (Max) geseh'n?« soviel wie: »nimmermehr nahte mir der Schlummer!« Sie öffnet den Vorhang zum Altan; der mondhelle Sternenhimmel stimmt sie zum Gebet. In der Stille der Nacht gewahrt sie endlich den zurückkehrenden Max; ein Blumenstrauss an seinem Hut verkündet ihr sein Jägerglück. Ihre Freude kennt keine Grenzen, sie eilt ihm entgegen.

Die ganze Opernliteratur hat kaum etwas gleich Inniges, Keusches aufzuweisen wie diese Arie. Leider findet das Gebet »Leise, leise« und »Zu dir wende ich die Hände« immer weniger zureichende Vertreterinnen, welche abgeklärten Ton mit Ruhe des Vortrags zu verbinden wüssten. Es liegt das am Vorwiegen des pathetischen Gesangstils in der heutigen Musik und am Absterben des reinen Kunstgesangs. Das Gebet soll auch nicht am Souffleurkasten vor dem Publikum,

das — allzu offenherzig — von den meisten Sängerinnen als Gott angesehen wird, sondern vom Altane aus gesungen werden. Der kurze Satz nach dem Gebet (Andante): »alles pflegt schon längst der Ruh'«; muss natürlich leise, langsam, fast regungslos genommen werden, damit die nächtliche Stille und das verschwiegene Rauschen der Tannenwipfel, das Flüstern des Birkenlaubes:



anschaulich werden. Das Winken mit dem Taschentuch muss genau auf die dasselbe bezeichnende Musik: und zwar, wie vorgeschrieben, in immer lebhafterem Zeitmaass erfolgen. Ein Deklamationsfehler des Komponisten an der Stelle: »all meine Pulse schlagen«: dürfte unbedenklich in: zu verbessern sein. An der (als zweites Nebenthema in der Ouverture verwandten) Stelle: dürfte ein ruhigeres Zeitmaass angemessen sein. Das kleinmüthige: wird mit Recht überall verlangsamt.

III. Auftritt. Dialog.

Max erscheint, hinter ihm Ännchen. Max ist einsylbig, verstört. Mit Grausen erfüllt ihn die Mittheilung vom Herabfallen des Bildes, da es sich grade um dieselbe Zeit ereignete, als er Caspars Zauberkugel verschoss. Die Reihe des Grausens ist an Agathe, als sie von Max vernimmt, dass er noch einen Sechzehnender aus der Wolfsschlucht hereinschaffen müsse. Hier setzt im geeigneten Moment die Musik ein.

9. Terzett.

Max lässt sich durch Agathens Bangen nicht von

Allegro. — Vivace con fuoco.

Andantino.

seinem Vorhaben abhalten. Schon will er abgehen, als er sich noch einmal mit den Worten: »Doch hast du auch vergeben den Verwurf, den Verdacht?« zu Agathe zurückwendet. Diese Worte können sich nur auf die wenig hervortretende Stelle des vorangehenden Dialogs beziehen: Max: »Ich bringe dir — in der Adlerfeder — eine Bürgschaft meines wiederkehrenden Glücks. — Sie hat mich viel gekostet, und du — du freuest dich nicht einmal darüber. Ist das auch Liebe?« Agathe: »Sei nicht ungerecht, Max!« u. s. w. Die Stelle müsste also von Max in blind leidenschaftlicher Erregung, von ihr in dem Ton gekränkter Liebe gesprochen werden, damit der Zuschauer sich später sofort des Zusammenhanges der Musik mit diesen Worten klar werde.

Übrigens würde auch die Musik des Terzetts von dem zum Andantino leitenden Übergange an, gleich den Worten entbehrlich sein, obschon Weber grade durch die scheinbare Kürze des ersten Allegro den Textdichter zur Forderung eines Zusatzes gedrängt zu haben scheint. Das Terzett könnte also mit dem ersten Satz schliessen, und der Vorhang würde fallen, während Max davoneilt. Im ganzen Terzett ist wieder die feine Sorgfalt, mit der das muntere Ännchen von dem empfindsamen Brautpaar unterschieden wird, zu bewundern; sogar der wilde Jäger verliert in ihrem Munde seine Schreckniss:



Die Schauer der Wolfsschlucht malt die Figur in den Violoncellen: in Agathens Gesang: der vielleicht als zu wenig bezeichnend gelten kann, wiegt die schmeichelnde Zärtlichkeit vor, wodurch dem Terzett eine lichte Gesammtstimmung gewahrt bleibt. Das Allegro

vivace nach dem Andantino wird in der Regel so überstürzt, dass eine korrecte Gesangsaufführung zur Unmöglichkeit wird.

Verwandlung.
IV. Auftritt.
10. Finale.

Die Wolfsschluchtscene, in welcher Caspar in Maxens Gegenwart die Freikugeln giesst, gehört in erster Linie dem Maschinisten. Es ist nur darauf zu achten, dass derselbe durch Anhäufung von Schaustücken den Sinn der Zuschauer nicht abstumpft, durch zu grossen Lärm in dem Gewitter die Musik nicht übertönt, durch unzulängliche Apparate nicht zum Lachen Anlass giebt. Die Angaben des Textes müssen zunächst genau befolgt werden. Sie sind sparsam, aber klar und ausführlich genug.

Die Musik bildet ein Meisterwerk der Tonmalerei, wie sie vor Weber nicht in solcher Feinheit und Genauigkeit, nach ihm nicht in solcher Unaufdringlichkeit wieder erreicht worden ist. Auch hier verwendet er neben 2 grossen 2 kleine Flöten. Das »Uhui!« der unsichtbaren Geister kommt selten eindringlich genug zum Vorschein, weil es von zu wenig Choristen und zu schwach gesungen wird. Selbstverständlich müssen die scenischen Vorgänge, welche in der Musik geschildert werden, genau mit dieser zusammenfallen, so wenn Caspar einen Zug aus der Jagdflasche thut, während die Musik: das Einschlürfen des Trankes angiebt.

Hervorzuheben an musikalischen Feinheiten ist die Orchesterbegleitung zu Caspars Worten an Samiel: »Du weisst, dass meine Frist . . .«



Die zitternde Angst des dem Untergange verfallenen Bösewichts kann nicht anschaulicher geschildert werden. Auch seine Erschöpftheit nach Samiels Verschwinden, das öde Grauen des Orts wird in Rhythmus und Klangfarbe meisterhaft charakterisirt:



Samiels Worte müssen mit Grabesstimme,

schwer und lastend, ertönen. Die des Reimes wegen beliebte Wendung: »Sechse (Kugeln) treffen, sieben äffen!« müsste natürlich lauten: »Sechse treffen, die siebente äfft!«

Maxens Erscheinen wird, wie das Klarinettensolo in der Ouverture, an das sein Gesang wenigstens im Anfang erinnert, durch drei Hornaccorde angekündigt. Sein Gesang entspriesst dem erschauernden, aber reinen Herzen und hebt sich lichtvoll gegen die ängstliche Beklommenheit Caspars ab. Max soll angemessener Weise erst mit dem Es-dur-Tremolo der Streicher auftreten. Einen der bedeutsamsten Momente bildet das Erscheinen des Geistes seiner Mutter; die Musik setzt hier plötzlich mit einer schrillen Dissonanz im fortissimo ein:



Das Gespenst muss scharf mit dem Eintritt der Dissonanz sichtbar werden. Sobald Caspar sagt: »Alberne Fratzen!« muss es unter der bezeichnenden Musik verschwinden, weghuschen, und an seiner Stelle, ebenfalls genau mit dem Eintritt des A-moll: die wahnsinnig scheinende Agathe in aufgelöstem Haar, wie sie im Begriff ist, sich in den Wasserfall zu stürzen, sichtbar werden. In den Reflectoren des electrischen Lichts, welche plötzlich an einer Stelle die grösste Helligkeit verbreiten und diese ebenso plötzlich verschwinden machen können, besitzt die heutige Bühne ein ausgezeichnetes Mittel, um ein scharfes Zusammengehen zwischen Scene und Musik zu ermöglichen.

Der Mond ist bis zum Beginn des Kugelgiessens verfinstert. Der schwarze Eber, der nach der zweiten Kugel durchs Gebüsch raschelt, sollte sich möglichst im Hintergrunde halten und nicht infolge einer unnöthigen Helligkeit allzusehr durch seine pappene Herrlichkeit hervorstechen.

Sehr wichtig ist, dass die Musik in ihrem ganzen Verlaufe, die übrigens keiner Erläuterung bedarf, von dem zu

ihr gehörigen Bühnenvorgange, dem Rascheln des Ebers, dem Windbruch nach der dritten Kugel ausgefüllt wird, damit nicht ein leerer Moment entsteht, bei welchem die Aufmerksamkeit des Zuschauers erlahmt. Die Musik, so meisterhaft sie ist, soll hier nur begleiten, veranschaulichen; sobald sie allein erklingt, entbehrt sie der Rechtfertigung. Eher wären bei kleinen Bühnen Kürzungen angebracht.

Nicht die Scene selber, sondern ihre Wirkung auf die handelnden Personen ist die Hauptsache im dramatischen Kunstwerk. Geben Max und Caspar das Spiel nach der sechsten Kugel angesichts des Bühnenschauspiels verloren, so bleibt nichts als eine Feerie mit Musik. Werden sie umhergeschleudert, sehen wir sie mit dem Sturme ringen bemerken wir Caspars Kraftanstrengung, die siebente Kugel zu giessen, so glauben wir bereitwillig an die Furchtbarkeit der Scene. Übrigens ist wohl zu bemerken, dass Samiels Erscheinen den Höhepunkt der ganzen Scene bilden soll. Auf diesen Moment muss die Bühne ihren ganzen Reichthum von Beleuchtungs- und Ausstattungskünsten verwenden, hierfür durch eine gewisse Sparsamkeit vorher das Auge des Zuschauers frisch erhalten. Ein sehr hübscher, stimmungsvoller Effect wird an manchen Bühnen angewandt: Sobald mit dem Wiedereintritt des Fis-moll (Pauke A, Bässe Fis) der Glockenschlag Eins ertönt, verschwindet der ganze Spuk, und der klare Mond leuchtet auf eine verwüstete, aber todtenstille Landschaft herab. Max wendet sich halbohnmächtig zum Gehen.

III. Aufzug.
11. Entre-Act.

Ein kerniges, frisches Jagdstück, dessen Mittelpunct der später wiederkehrende Jägerchor zu Anfang des letzten Finales bildet, verwischt die Spuren des Grauens, welche die Scene und Musik im Verein in der Brust des Zuschauers zurückgelassen.

I. Auftritt.
Dialog.

Ein (entbehrliches) Gespräch zwischen zwei Jägern

lässt uns erfahren — was wir wissen —, dass es letzte Nacht in der Wolfsschlucht arg hergegangen ist, und das — was wir sogleich aus Maxens Munde erfahren werden — Max angesichts des Fürsten drei Schüsse zum Erstaunen gethan hat. Die Scene könnte recht wohl damit anfangen, dass Max und Caspar von verschiedenen Seiten kommen und dass Max, nachdem er umhergespäht, beginnt: »Gut dass wir allein sind. Hast du noch so glückliche Kugeln?« u. s. w.

Caspar macht keinen Hehl mehr aus seinen wahren Gesinnungen, und vergeblich bittet ihn Max, ihm noch eine Freikugel zu überlassen. Wenn nämlich die Kugel des Probeschusses nicht die siebente, verhängnissvolle wäre, so könnte die Entscheidung, welches Opfer sich Samiel an Caspars Stelle ausersehen hätte, aufgeschoben werden und die diesem gesetzte Frist könnte vollends verstreichen. Darum hat Caspar zwei seiner Kugeln verschossen, die dritte tödtet sogleich hinter der Bühne am Ende dieses Auftritts »ein Füchslein« und Max hat nur noch die einzige siebente im Besitz. (Auch die Meldung des ersten Jägers, dass der Fürst Max zu sprechen und die Schussweite seines Gewehrs zu untersuchen wünsche, kann wegbleiben, da dieser Umstand später garnicht ausgenützt wird.)

Verwandlung. II. Auftritt. 12. Cavatine.

Agathe erhebt sich vom Gebet. Gläubige Zuversicht in die väterliche Fürsorge des Schöpfers, die Frucht ihres Gebetes, strömt in Wort und Musik aus.

Die Musik ist hier von rührender Schlichtheit und Inbrunst. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll, Webers Empfindungsreichthum, der ihn befähigte, so die innerlichsten Seelenstimmungen des jungfräulichen Herzens nachzufühlen, oder seine Kenntniss der Klangfarben, die bei sparsamsten Mitteln eine Fülle des Wohllauts erzielte. Diese Perle des ganzen Gesangs kann nicht weihevoll, nicht abgeklärt genug vorgetragen werden.

Sobald Ännchen erscheint, ist auch die andachtsvolle Stimmung verflogen. Doch ihre Scherze wollen nicht verfangen; Agathe hat einen schweren Traum gehabt, den Ännchen nur unvollkommen günstig zu deuten weiss. Sie will es mit einer Radikalkur versuchen, stellt sich, als ob sie allerdings zuweilen erlebt habe, wie auch ungünstige Vorzeichen in Erfüllung gehen. Sie erzählt ihr eine Schnurre von ihrer alten Base, der einst ein Geist — Nero, der Kettenhund, erschienen sei. Als sich Agathe zürnend von ihr wendet, sucht sie ihren Kummer durch munteren Zuspruch zu verscheuchen.

III. Auftritt. Dialog.

13. Romanze und Arie.

Wie in der Cavatine das Violoncell zum Ausdruck der innigen Hingabe an den Höchsten verwandt wurde, so hilft hier die Bratsche im Eingange der Romanze das übertriebene Grauen veranschaulichen. Weniger treffend unterstützt sie, in der Arie, Ännchens Aufmunterung zum Frohsinn; sie bildet hier das koncertirende Solo-Instrument der Arien alten Musters. Die Deklamationsfehler bei NB.:

Nb Nb Nb
ÄNNCH. Trübe Au-gen, Lieb-chen tau-gen ei-nem hol-den...

welche unserem heutigen Sprachgefühl ausserordentlich zuwider sind, dürfen um so eher folgendermaassen verändert werden:

trübe Au-gen, Lieb-chen, tau-gen ei-nem hol-den...

als die Melodie mit ihrem deklamationswidrigen, aber prickelnden Rhythmus vorher in der Bratsche erklingt und später bei der Wiederholung von der Flöte mitgeblasen wird.

Ännchen macht sich auf, um den Brautkranz herbeizuholen, als schon die Brautjungfern unter den Klängen des Volksliedes: »Wir winden dir den Jungfernkranz« erscheinen.

Dialog. IV. Auftritt. 14. Volkslied.

Ännchen kommt mit einer Schachtel zurück; das Bild des alten Cuno ist noch einmal herabgefallen. Nicht genug damit, erweist sich der Kranz beim Öffnen der

V. Auftritt.

Schachtel als ein Todtenkranz; zwar wird in den weissen Rosen des Eremiten schnell ein Ersatz beschafft, doch mit der frohen Feststimmung ist's dahin, das Brautlied der mit Ännchen und Agathe zum Hoflager abziehenden Brautjungfern erklingt gedämpft, eine schauernde Dissonanz ertönt (in den Bratschen) dazwischen:

pp

und das Orchester leitet düster zum nächsten Auftritt über.

Verwandlung. VI. Auftritt. 15. Jägerchor.

Der Schauplatz stellt »eine romantisch schöne Gegend« dar, die Scene des Entscheidungsschusses.

Dieser Chor (vgl. 44, Entr'act) gehört zu den Musikstücken, welche alle Chorsänger zu können meinen und doch keiner von ihnen wirklich kann. Die mangelhafte Ausführung wird durch das übertriebene Zeitmaass noch befördert. In Wirklichkeit kann man heute selten eine unfertigere Leistung auf dem Theater hören als diesen Chor.

Während desselben mag Ottokar mit Cuno in huldvollem Gespräch begriffen sein und gelegentlich mit freundlichem Blick auf den im Vordergrunde trübe auf seine Büchse lehnenden Max deuten.

Dialog.

Der Dialog bringt verschiedenes Nebensächliche und Unbedeutende zur Sprache, während doch wenige Worte sogleich die durch den Jägerchor schon hingehaltene Entscheidung herbeiführen müssten. Es wäre daher folgende Verkürzung angebracht. Ottokar (nach der Musik): Genug nun der Freuden des Mahles, werthe Freunde und Jagdgenossen. Und nun noch zu etwas Ernstem. Ich genehmige sehr gern die Wahl, welche Ihr, mein alter wackerer Cuno, getroffen; der von Euch erwählte Eidam gefällt mir. Cuno: Ich kann ihm in allem das beste Zeugniss geben, gewiss wird er sich stets bemühen, Eurer Gnade würdig zu werden.

Ottokar (tritt aus dem Gezelt, Gäste und Hofleute folgen; zu Max): Wohl auf, junger Schütz: einen Schuss, wie heut' früh' deine drei ersten, und du bist geborgen (er späht umher) — siehst du dort auf dem Zweige die weisse Taube? die Aufgabe ist leicht — Schiess! (Max legt an.

Die Taube flattert auf und fliegt zu dem Baum, von welchem aus Caspar die Scene belauscht.) Agathe (hinter der Scene) Schiess nicht, Max! (Der Schuss fällt. Caspar stürzt vom Baum, Agathe wird ohnmächtig vom Eremiten hinter dem Baume her auf die Bühne geleitet und von Cuno und Max in den Vordergrund rechts geführt.)

Das Erscheinen des Eremiten ist unumgänglich nothwendig, weil Caspars Worte: »Ich sah den Klausner bei ihr stehen« sonst nicht verständlich sind. Wenn, wie es die ursprüngliche Fassung des Textbuches fordert, Agathe hinter dem Baume hervorkommt, auf welchem die Taube zuerst sass; so kann das Jagdgefolge garnicht in Zweifel sein, dass sie nicht getroffen, sondern nur ohnmächtig ist. Anders, wenn sie aus der Richtung des Schusses her auf die Bühne kommt. Der Zusatz Agathens: »Ich bin die Taube« scheint überflüssig und etwas geschraubt.

16. Finale. Allegro.

Alle sind bestürzt und in Zweifel, ob Caspar, ob die eigne Braut getroffen sei.

Un poco maestoso.

Endlich schlägt Agathe die Augen auf. Ein kurzer Dankchor ertönt, einige Jäger weisen auf den zu Tode getroffenen Caspar hin, der sein Ende nahen fühlt, Agathe freut sich der lieblichen Luft, die sie athmet, neuer Dankchor.

Dieses Vielerlei in Musik und Handlung würde vermieden sein, wenn der Chor die Worte: »Den Heil'gen Preis und Dank« gleich in der Wiederholung sänge (Sprung vom 2. Tacte des Un poco più maestoso auf Tempo I). Dadurch würde die kleine überflüssige Bemerkung des Caspar, die farblose Stelle der Agathe »Ich athme noch« fortfallen und ein kräftigerer Fortschritt der Handlung erzielt werden.

Von Caspar allein gesehen (auf vielen Bühnen im Innern des Baums), erscheint Samiel wieder mit der Höllenharmonie, die wie jenes Hohngelächter in Caspars Liede, die ersten Ansätze zu den Wagnerischen Leitmotiven bildet. Mit einem energischen Fluch gegen den Himmel, gegen Samiel bricht er unter heftigen Zuckungen entseelt zusammen.

Nach einem kleinen Ensemblesatz:

Er war von je ein Bö-se-wicht...

der sich nicht durch Frische auszeichnet, lässt Ottokar den Leichnam in die Wolfsschlucht werfen und richtet an Max die Aufforderung, das Räthsel zu lösen.

Più maestoso.

Der schüchtern klagende Ton des Fagotts:

dolce

leitet sein Geständniss ein, während der finstre, ungestüme Lauf der Streicher, das erste Mal mit Hinzutritt der Oboen:

ff con fuoco

dem strengen Gebot Ottokars, das ihn aus dem Lande verweist, zum treffenden Kündiger wird. Der musikalisch blassen Fürbitte der Übrigen gegenüber bleibt Ottokar unerbittlich. Da tritt, von feierlichen Dreiklängen im Orchester begrüsst, der Eremit aus dem Volke hervor:

Adagio maestoso.

EREM. Wer legt auf ihn so schweren Bann? Ein Fehltritt, ist er sol-cher Büssung werth?

(Der erste Tact ist mit einer Stelle aus Sarastros Recitativ im letzten Finale der Zauberflöte gleichlautend).

Auf seinen Vorschlag wird die Einrichtung des Probeschusses beseitigt, dagegen dem Max ein Probejahr angesetzt, in dem er seine Rechtschaffenheit bewähren soll.

Andante quasi Allegretto.

Eine eigenthümliche, hübsche Flötenmelodie umspielt die letzten Worte des Eremiten:

Nicht sie selber, aber der Umstand, dass Weber zu ihr griff, um einen Gegensatz zu dem späteren ebenso schönen, wie angemessenen Gesang des Max:

MAX. Die Zu - kunft soll mein Herz be-wäh-ren

zu gewinnen, und um den recitirenden Gesang des Eremiten

zu beleben, deutet, wie die schon erwähnten schwachen Stellen des Finales darauf hin, dass dieses nicht unter dem Zeichen spontaner begeisterungsvoller Eingebung des Komponisten gestanden hat.

Auf die Aufforderung des Eremiten bringen alle nach den Tönen des Schlusses der Ouverture, sowie der Arie der Agathe, dem Schöpfer ihren Dank dar.

Largo maestoso.
Allegro vivace.



2.

Euryanthe.

Grosse romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von Helmine v. Chezy, Musik von K. M. v. Weber.

Der nachfolgenden Einführung ist die bei Schlesinger (Lienau) in Berlin erschienene Originalpartitur zu Grunde gelegt, in welcher die vom Komponisten für die Wiener Aufführung angebrachten Kürzungen und Zusammenziehungen zu Gunsten der ursprünglichen Fassung der Oper fallen gelassen sind. Der Herausgeber der Partitur, Ernst Rudorff, betont mit vollem Recht, dass die Wiener Einrichtung in keiner Weise den Vortheil grösserer Wirksamkeit oder Knappheit besitzt, dass sie sogar gewaltsam und ungeschickt erscheint. Bei der Geringfügigkeit der Kürzungen dürfte die Wiederherstellung einer ganz dem Original entsprechenden Aufführung seitens der Theater keine nennenswerthe Mühe verursachen. Wie Weber selbst über die Wiener Kürzungen dachte, geht aus einer Glosse hervor, mit welcher er ein jetzt der Königl. Bibliothek zu Berlin angehöriges Exemplar des Klavierauszuges versah: »Dieser Klavierauszug enthält die treue Darstellung der vortrefflichen Wiener Beschneidung durch die Einsicht des H. Kapell-Mstr. Konradin Kreutzer.« Sein Tagebuch enthält unterm 12. II. 1824 die Bemerkung: »Klav. Ausz. der Euryanthe erhalten, wie sie in Wien zerfetzt worden ist.«

Von den ausserordentlich beherzigenswerthen Bemerkungen aus einem Briefe Webers an den Leipziger Musikdirector

Präger, welche Rudorff der Partitur beigiebt, sei hier nur Folgendes angeführt: »Die Individualität des Sängers ist die eigentliche, unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leicht beweglichen, biegsamen Kehle und der eines grossartigen Tones — Beide werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben; der Erstere gewiss durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere: und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maassstabe die von ihm angegebene Gradation der Leidenschaften richtig aufgefasst und wiedergegeben haben. Dass nun aber der Sänger sich nicht zu viel geben lasse und bloss das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten.

»Bei dem eigentlichen Passagen-Wesen namentlich ist es nothwendig, darauf zu achten, dass nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstücks leide. Wer z. B. die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dass die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstückes erkältet werde.

»Der Tact (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist«.



Vorgeschichte der Handlung.

Adolar Graf von Nevers, Vasall des Königs Ludwig VI. von Frankreich, ist in den Kampf gezogen. Auf seinem Schlosse hat er seine Braut, die verwaiste und in klösterlicher Stille auferzogene Euryanthe von Savoyen, zurückgelassen. Ein Geheimniss verbindet und bekümmert beide. Adolar besass eine Schwester Emma, die mit Ritter Udo in »zarter und treuer« Liebe verbunden war. Udo starb in der Schlacht, Emma, von Schmerz überwältigt, »sog aus gifterfülltem Ring den Tod«. Ihr Geist ist so lange zu ruhelosem Umherirren verdammt, »bis diesen Ring, aus dem sie Tod getrunken, der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid, und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord«, d. h. bis die Thräne, welche eine unschuldig

Leidende vergiesst, auf diesen Ring fällt, und bis diese unschuldig Leidende, statt sich an demjenigen, der ihr alles Leid zugefügt, der sie sogar dem Tode überliess, also an ihrem Mörder, zu rächen, ihn noch obendrein aus Noth und Gefahr errettet. Hierbei mag noch erwähnt werden, dass sich der Ring an der Hand der Leiche Emmas befindet.

Eglantine von Puiset, deren Vater als Rebell geächtet und des Landes verwiesen war, sodass sie die Burg ihrer Ahnen in Staub zerfallen sehen musste, wagte es, zu Adolar ihre liebentflammten Blicke zu erheben und musste sich eine unzweideutige Verschmähung ihrer Neigung gefallen lassen. Doch hat Adolar selbst Euryanthen hiervon nicht nur keine Andeutung gemacht: er bietet Eglantinen sogar an der Seite seiner Braut auf seiner Burg eine Freistatt.

Ouverture.

Die höchst schwungvolle Ouverture baut sich aus Themen der Oper auf, welche lediglich solchen Stellen entnommen, die das Glück der treuen Liebe Adolars und Euryanthens zum Gegenstande haben. Nach einer überströmend jubelnden Passage in den Geigen und Bratschen ertönt sogleich das Hauptmotiv der Oper, welches alle Kennzeichen der Ritterlichkeit, lautre Empfindung und heldenhaften Glanz, an sich trägt:

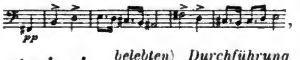
ADOL. Ich bau auf Gott und mei-ne Eu-ry-anth!

(Dieselbe Stelle kehrt in No. 4, Terzett mit Chor, nach Adolars Wette mit Lysiart, ferner in No. 14, Finale, kurz bevor Adolar Euryanthe verstösst, wieder.) Das Seitenmotiv:



stammt aus der Arie No. 12, in welcher Adolar seiner Freude über Euryanthes nahe Ankunft Ausdruck giebt (»o Seligkeit, dich fass' ich kaum«) und bildet mit seiner

überströmenden Zärtlichkeit eine Ergänzung des ersten Motivs. Als trübendes Moment erscheinen im Durchführungssatz die unheimlichen Klänge, welche das Erscheinen von Emmas Geist schildern (No. 6). Diese Episode hat alsbald die verdüsternde Umwandlung des Hauptmotivs zur Folge:



welches in einer dramatischen (mit der angstvollen Figur: belebten) Durchführung sich nach und nach wieder zu dem glänzenden Anfang erhebt, der dann, zeitweise im Seitenthema gemildert, rauschend austönt.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction. Der Hof Ludwigs begeht eine Friedensfeier. Die Frauen preisen den Frieden, die Männer die Tugend der Frauen, beide die Liebe, doch diese nicht ohne die Treue.

Die Musik: bleibt während des ersten Chors durchaus zart und (in reichen Passagen) verbindlich. Der Männerchor wird in der Instrumentirung und im Rhythmus: kräftig unterschieden.

Dem Textbuch zufolge füllen die Edlen und Ritter die eine, die Frauen die andre Seite der Bühne. Ein unbefangener Zuschauer wird den einander zusingenden Chören kaum irgendwelche Bedeutung für die Handlung beilegen können. Desswegen sei folgende Abänderung empfohlen. Wie der Text sagt (Frauen: »Dem Frieden Heil nach Sturmestagen . . . des Helden Herz in starker Brust darf nun für sanfte Freuden schlagen«), ist der Krieg soeben überwunden; man gehe einen Schritt weiter, man lasse die Männer aus dem Kriege zurückkehren, mache aus dem Chor der Frauen einen Begrüssungschor. Die Frauen befinden sich bereits in der Halle, während ihres Gesangs (bei dem Nahen der Krieger Bewegung, Jubel!) ziehen die Krieger ein. Wohl bleibt dabei ein kleiner Widerspruch zwischen der sanften Musik und der Siegesfreude; doch ist dieser Widerspruch viel weniger

bedenklich, als ein lahmer und bedeutungsloser Anfang. Schon bei dem Einzug der Krieger möchte ein Gegensatz zwischen der hellen, frohgemuthen, jubelnd begrüssten Erscheinung Adolars und dem finsteren, mürrischen, mit gleichgültigen, wenn nicht gar abgewandten Gesichtern der Frauen begleiteten Auftreten Lysiarts zu markiren sein. Auf diese Weise bricht Lysiart den Ausdruck seines Hasses nicht gar so plötzlich vom Zaune. Auch mag Adolar als der Erste (an der Seite des Königs) erscheinen, ihm mag von allen Seiten der Hauptantheil am Siege zuerkannt werden. Um so erklärlicher ist dann Lysiarts dem Neid entspringender Hass, der also schon von Anfang an, wenn auch zunächst in zurückgehaltener Weise, zu offenbaren ist.

Erster Reigen.

Während einer ritterlich vornehmen, wenn auch etwas altfränkisch würdigen Tanzmusik umwinden die Frauen die Stirnen ihrer Ritter mit Kränzen (wobei die Gelegenheit zu hübschen Gruppenbildungen gegeben ist), nur Lysiart wird übergangen und Adolar hat sich der Huldigung entzogen.

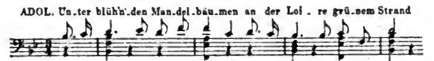
Wieder eine Vorschrift des Textes, die zur Klärung der Handlung nicht das Geringste beiträgt. Warum wird Lysiart übergangen? Warum soll er einer Huldigung, die Jedem zu Theil wird, entzogen bleiben? Wie reimt sich mit diesem Verstoss gegen die Sitte die ausserordentlich zuvorkommende Aufnahme, die ihm später Euryanthe bereitet (No. 9 Finale)? Dass jeder Ritter seine Dame hat und er keine, die ihn bekränzen könnte, ist dem heutigen Zuschauer doch nicht naheliegend genug. Man lasse Lysiart, den höhnischen Verächter der Frauentugend, den Kranz, auf den er, der Heerführer, gewiss grösseren Anspruch hat, als irgend ein Ritter, spöttisch zurückweisen. Adolar aber darf sich jetzt nicht im Hintergrund halten, denn sonst kommt des Königs Anrede an ihn (»so fern dem heitren Reigen?«) für den Zuschauer, der von Adolar nichts gesehen hat, gar zu unvorbereitet, Adolar stehe im Gegentheil gleichfalls im Vordergrunde, entweder neben, oder besser gegenüber Lysiart. Hier verliert er sich in glückseliges Träumen, eine der Frauen macht den schüchternen Versuch, ihn zu umwinden; sobald sie seine Versunkenheit bemerkt, geht sie scheu zurück und überlässt ihn seiner Stimmung. Lysiart richtet zuweilen spöttische Blicke auf ihn. So

gewinnt man eine werthvolle Vorbereitung für das, was kommt, und der gute Ton am Hofe Ludwigs wird nicht verletzt.

Rec. Der König erfährt bald von Adolar (der bei des Königs Anrede ein wenig betroffen sein mag), dass seine Gedanken bei Euryanthen weilen. Gern erfüllt Adolar des Königs Ersuchen, ein Minnelied zu ihrem Preise zu singen.

2. Romanze. Was mit den Worten gemeint sei: »an der Loire Blüthenstrand gab der reinsten Liebe gerne Augenstern ein Himmelspfand«, darüber hat wohl nur Helmine von Chezy, die Textdichterin, Auskunft zu geben vermocht.

In der Begleitung dieser glühenden Romanze:



ist eine stets gesteigerte Wärme der Klangfarbe zu beobachten. Zuerst beschränkt sie sich nur auf das Pizzicato der Streicher, dann geben getheilte Violoncelle und Fagotte der Singstimme eine klangsatte und doch gedämpfte Unterlage, endlich fliesst die Bewegung ruhig in den Streichinstrumenten, ausser den ausgehaltenen Bratschen, einher — gleich einem anfangs schüchtern, nach und nach immer beherzteren Gefühl.

3. Chor. Alle preisen ihn als Held und Sänger, die Herzogin von Burgund bekränzt ihn; das vorgeschriebene »stumme Spiel des neidischen Lysiart« darf mehr in's Spöttische fallen, es wird durch die oben angegebenen Maassnahmen in der Regie nur noch verständlicher werden.

Rec. In einem Recitativsatz, in welchem Weber zum ersten Male die der Deklamation abgelauschte Gesangsweise und die knapp skizzirende, aber scharfe und ausführliche Zeichnung im Orchester angewandt hat, die für Wagners »Tannhäuser« und »Lohengrin« vorbildlich gewesen ist (nur dass sich Weber meist auf das Streichquartett beschränkt, während Wagner das ganze Orchester zu Hülfe nimmt),

lodert Lysiarts Feindseligkeit hell empor. Leider erscheint hier die vollständige Unfähigkeit der Dichterin, in klarer Sprache bestimmte Charaktere natürlich zu entwickeln, in ihrer ganzen Blösse. Lysiart geht dem Adolar in boshaften, hinterlistigen Spötteleien über seine Liebe und Euryanthens Treue zu Leibe, die unmännlich und gallig sind, Adolar wird grob und bietet ihm einen Zweikampf an (»für Misslaut taugt mein gutgestimmtes Eisen«, Misslaut d. h. Beleidigung), und der König spielt eine höchst zweifelhafte Rolle, indem er nicht den Lysiart, sondern den Adolar bittet, vom Streite abzustehen.

Das erste Motiv der Bässe:



malt den aufsteigenden Unmuth Lysiarts; nach Lysiarts Worten: »doch Weibesbrust schliesst keine Treue ein« eilen die Frauen von dannen, die Ritter schliessen einen Kreis um die Streitenden:



Gar spöttisch und verächtlich tönen Lysiarts Worte, wie die folgenden Ludwigs wohlmeinend und milde:



lar, lass ab von die-sem Streite

Überall drängt sich die leidenschaftlich empfundene, musikalisch genau charakterisirte Deklamation, überall der dramatische Vorgang, sei es dass er in den Seelenbewegungen der Handelnden oder in äusseren Geschehnissen zum Vorschein kommt, in den Vordergrund.

4. Terzett mit Chor.

Lysiart setzt sein ganzes Eigenthum zum Pfande, wenn er nicht die tugendhafte Euryanthe sein nennen wird, Adolar setzt sein Erbe trotz der Mahnung des Königs und des Chors dagegen:



An dieser Stelle erkennt man recht deutlich (ausser der wenig würdigen Spottsüchtelei Lysiarts), wie eingehend jeder einzelne Bestandtheil des dramatischen Gedichts musikalisch behandelt wird und wie dieser musikalischen Verdeutlichung zu Liebe die geschlossene Form ungescheut in das Recitativ überspringt. Die Poesie wird Herrscherin und Formengeberin! Die Worte »Gold, Gut, Land« werden mit einigen Seufzern in der Musik abgefunden, schmerzlicher, inniger und in abgeschlossener Phrase wird die Trennung von Euryanthe besungen. Sobald Lysiart anfängt, stockt die Musik, und sobald er des verarmten Adolar Wanderung in der dreimal wiederholten, mit höhnischer Vorschlagsnote versehenen Quint C-F malt, hört jede Form auf und es folgt das pathetische Recitativ.

Doch auch zum Gottesgericht wird Adolar den Lysiart fordern, schlägt des Letzteren frevlerisches Vorhaben

fehl. Beide geben einen Ring in des Königs Hand, Lysiart verspricht ein Zeugniss der Huld Euryanthens zu bringen.

Das leise Murmeln der Bratschen spiegelt das Bangen der Ritter wieder:

Br.

CHOR. Mög' es ihm nie ge - lin-gen!

Adolar betheuert mit der aus der Ouverture bekannten Melodie (Hauptthema) sein Vertrauen auf Gott und Euryanthe, während die Andern, ausser Lysiart, Gott bitten, die Unschuld zu schützen.

Erst am Schlusse bricht sich ein breiter musikalischer Strom Bahn. Der grosse Vorzug Webers, dass er die Poesie bis ins Einzelne musikalisch erläutert, führt angesichts der formlosen und sprunghaften Glieder grade dieser Poesie zu dem Nachtheil einer Zerstückelung des musikalischen Satzes in der ersten Hälfte dieses Terzetts. Dieselbe wäre vermieden gewesen, wenn die Anzapfung Lysiarts, die Übergabe der Ringe und Lysiarts Versprechen, also namentlich die Erläuterungen, in das Recitativ vor dem Terzett verwiesen worden wären, also bei anderer Anordnung des Textes. Wenn also wohl die Poesie in der dramatischen Musik die herrschende Kunst sein soll, so darf sie doch nicht willkürlich alle Rücksicht auf die musikalische Form ausser Acht lassen.

Verwandlung.
II. Auftritt.
5. Cavatine.

Der Schauplatz stellt den Burggarten zu Nevers, im Hintergrunde Emmas Gruftgewölbe dar. Euryanthe singt auf einen Text, der für eine musikalische Einkleidung so wenig wie möglich passt, weil er statt eines schlichten Stimmungsausdrucks eine Menge anschaulicher Gegenstände (Glöcklein im Thale, Rieseln im Bach, Säuseln in Lüften, schmelzendes Ach u. s. w.) aufzählt, eine sehnsüchtig innige Cavatine an Adolar, bei welcher der Komponist glücklicherweise nur die Gesammtstimmung im Auge gehabt hat und in der eine ausgesucht heimliche Klangmischung mit einer unschuldsvollen Weise wetteifert.

Ausser den Holzbläsern sind es namentlich 2 Violoncelle, die zur eigenthümlichen Klangfärbung beitragen.

III. Auftritt.



Kann das heimtückisch schleichende Wesen Eglantinens besser gekennzeichnet werden, als in diesem Leitmotiv, welches das eingelullte Ohr des Zuhörers aufregt und durchschneidet? Sie findet Euryanthe »einsam bangend«, diese nennt ihr Sehnen »den Himmel unter Klagen« d. h. eine Seligkeit, während oder obschon sie klagt: »Verwaiset lebt' ich in des Klosters Stille, wie Veilchen blüh'n.« Dass sie selber diesen Vergleich auf sich anwendet, wird wohl Niemand als geschmackvoll bezeichnen wollen. »Adolars Liebesblick« lässt zum ersten Male die Hauptmelodie des Duetts No. 13 (»Hin nimm die Seele mein«) erklingen:



Eglantine begleitet Euryanthens Liebesgeständniss mit den inhaltschweren leisen Worten: »Weh' ihm, weh' dir!« Sie weiss, dass Euryanthe ein Geheimniss vor ihr hütet, ja sie ist ihr in Emmas Gruft nachgeschlichen:



»Liebe« d. h. ich, die ich dich liebe *(man bemerke das leitmotivische Cis D am Schluss; die ganze Stelle ist eine meister-*

hafte Schilderung des Schaurigen). Wenn es ihr gelänge, Euryanthen dies Geheimniss zu entlocken, sie zum Vertrauensbruch zu verführen! Da Euryanthe sich zu keiner Mittheilung herbeilässt, will Eglantine zuerst in die Wildniss fliehen; da dies aber mit ihren sonstigen Plänen nicht übereinstimmt, so zieht sie vor, an Euryanthens Busen vor übergrossem Herzeleid sterben zu wollen.

6. Arie.

Diese Arie, zwar nicht dem Arien-Schema, aber der geschlossenen Form und der einheitlichen Stimmung nach Arie, ist vom dramatischen Gesichtspunkt aus, als Ausdruck einer verstellten Trübseligkeit, ein Meisterwerk. Sehr sparsame Mittel, nur Streicher und an wenigen Stellen Fagotte und Oboen, bieten dennoch reichste Ausbeute. Die seltsam abgerissene Zeichnung:



beruhigt und verdichtet sich im Seitensatz:



Von vollendeter Feinheit ist der Schluss, der wieder auf den Anfang zurückdeutet, nur dass hier auch die Gesangsstimme abgebrochen »ächzt«:



Der leichtgläubigen Euryanthe Herz ist erweicht, Eglantine frohlockt *(ihr Leitmotiv erscheint in Dur und*

Rec.

fortissimo) und Euryanthe erzählt ihr, »im Schauer der Erinnerung vor sich hinstarrend«, wie ihr und Adolar in ihrer Trennungsstunde vor dem Kriege, Emmas ruheloser Geist erschienen sei (nur ausgehaltene Bratschen begleiten das Recitativ) und wie der Geist ihnen sein trauriges Geschick geoffenbart.

Die ganze Rede des Geistes hat in der Musik etwas unendlich Fahles, starr Trauriges, das jeden Nerv des Zuhörers erzittern macht. Der Komponist erreicht diese Wirkung durch eine irrende Ruhelosigkeit der Harmonien, dann durch die Klangmischung von 4 gedämpften Sologeigen, die stets legato spielen, mit den übrigen Geigen und Bratschen, die in schauerndem Tremolo die harmonische Grundlage verstärken, und 2 Flöten, die sich mit den Sologeigen verbinden:



Eglantine kann sich nicht enthalten, triumphirend: »Gewicht'ge Kunde!« auszurufen, und Euryanthe wird sich plötzlich ihres ganzen Vertrauensbruches bewusst.

Die fast ausschliessliche Verwendung des verminderten Septimen-Accordes zum Ausdruck der Verzweiflung:



ist hier wohl zum ersten Mal angewandt.

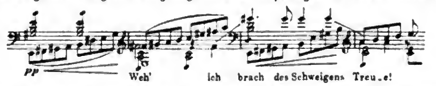
7. Duett. Euryanthens Selbstanklage wird durch Eglantinens er-

heuchelte Freundlichkeit beschwichtigt: »Ja, es wallt mein Herz aufs Neue selig deinem Herzen zu!«

Von diesem Duett ist namentlich der erste Theil (C Moderato assai) für den überlegenen musikalisch dramatischen Standpunkt, den Weber in der »Euryanthe« erreicht hat, bezeichnend. Das erste Motiv mit den aufsteigenden (vom Komponisten als ritardirend vorgeschriebenen) Bässen und den absteigenden und leise ersterbenden Geigen ist ein Abbild trostlosen Jammers:



Für die zunehmende Beredsamkeit ihres Vorwurfs ist die Umkehrung der Geigenbewegung in eine aufsteigende bezeichnend:



Unnachahmlich und von magischer Gewalt ist Eglantinens Beruhigung:



Die Vermischung der Hörner und Fagotte in den begleitenden gestossenen Accorden bilden eine geeignete stumpfe Grundfarbe. Der folgende Theil im $^3/_4$-Tact weist dagegen nachdrücklich auf die früheren Vorbilder der virtuosen Arie hin, wenn auch die Koloraturen als Ausdruck der Freude nicht grade als unangemessen empfunden werden mögen.

Eglantine begleitet die vertrauensselige Euryanthe, die wieder in das Gruftgewölbe geht, um zu sehen, ob sie durch Beten und Weinen die an Emmas Erlösung geknüpfte Bedingung erfüllen kann, in den Hintergrund, um

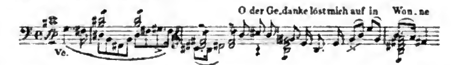
8. Scene und Arie.

dann ihren heftig ausbrechenden Empfindungen freien Lauf zu lassen: »Bethörte, die an meine Liebe glaubt! du bist umgarnt, nicht entrinnst du mehr!« Einen Augenblick denkt sie wohl daran, dass noch Adolar, nachdem sie ihn der Geliebten abspänstig gemacht, an ihre »glühende Brust sinken würde«. Doch bald erkennt sie das

Rec.

Trügerische dieser Hoffnung und giebt sich ganz der Aussicht hin, ihn, der sie um Euryanthens Willen verschmähte, unglücklich zu machen.

Die Raserei des Rachedurstes gewinnt durch die Musik, die sich hier zu einem der unvergänglichen Muster der dramatischen Litteratur erhebt, etwas Erhabenes, Elementares. Für die erste Empfindung der offen bekannten Heimtücke wird wieder die bewegte Figur des Leitmotivs verwandt. Milder, rosiger färbt sich die Musik, als sie sich die Möglichkeit der Liebe Adolars ausmalt:



Den Deklamationsfehler der Betonung der zweiten Sylbe des Wortes: »zahlen« wird man auf folgende Weise vermeiden:



Das Motiv des Schlusssatzes: *ruft gleichsam zur Rache für das Verschmähen ihrer Gunst auf. Auch ihre wilden Koloraturen dürfen hier als angemessen gelten, freilich müssen sie mit Schwung vorgetragen werden (vgl. Webers Bemerkungen hierüber in der Vorbemerkung). Die eigenthümliche Mischung von Freude und Schmerz in der Rachelust Eglantinens wird nicht zum wenigsten durch die Erniedrigung der Sext in der Durtonleiter erreicht:*

Wie sie abgehen will, ertönen Lysiarts Trompeten hinter der Bühne.

V. Auftritt.
9. Finale.

Eglantine, welche Lysiart mit Rittern und Landleuten Adolars kommen sieht, geht in die Gruft, um Euryanthe zu benachrichtigen. Die Landleute und die Ritter begrüssen sich gegenseitig in einem frischen Chor. Sobald Euryanthe aus der Gruft erscheint, eilen ihr die Ritter entgegen, die Trompeten erschallen. Nicht ohne Beklemmung erwartet sie Lysiarts Botschaft *(man beachte die bange, hohe Oboe):*

Andantino grazioso.



Sie erwidert, als er ihr des Königs Wunsch mittheilt, dass ihr Erscheinen dem Friedensfeste die Krone hinzufügen möge:

Mit Won . ne.be.ben ehr' ich dies Ge.bot

und lädt ihn verbindlich zu kurzer Rast auf Adolars Burg ein, was er mit feuriger, von ihr nicht verstandener Galanterie annimmt. In einem Tanzchor werden die Gäste gefeiert.

Allegretto.

Zweckmässig wird während des Chors die Rast und Erquickung der Ritter bewerkstelligt, sodass diese, während die Landleute vor ihren Augen anmuthige Reihentänze aufführen, sich malerisch zur Seite lagern (Lysiart, Euryanthe und Eglantine von den Übrigen abgesondert und erhöht); Wein und Früchte werden dargereicht. Von ausserordentlicher Wichtigkeit aber ist es, dass während dieser Scene in Lysiart eine (bisher noch nicht angedeutete) Leidenschaft für Euryanthe (vgl. die folgende Arie) auflodert, und dass er in stummem Spiel eine Zuvorkommenheit gegen sie entfaltet, deren Absicht deutlich als Liebeswerbung zu erkennen ist, sowie dass er zum Schluss der Vergeblichkeit seiner Bemühungen immer mehr inne wird. Besonders diese letzte Schattirung wird scharf hervorzuheben sein, wenn der folgende Vorschlag einer Actverlegung angenommen wird.

Der erste Act erhält nämlich in diesem Tanzchor einen zwar musikalisch zierlichen, doch dramatisch spannungslosen

Schluss. Zwischen dem ersten und zweiten Act hat Lysiart das Vergebliche seines Beginnens erkannt, er tritt uns mit der Thatsache dieser Erkenntniss gegenüber, statt dass er diese Erkenntniss im Drama selbst vor den Augen des Zuschauers gewinnen müsste. Diesem Mangel kann durch das angegebene stumme Spiel abgeholfen werden. Weit schlimmer aber ist, dass, während im ersten, sowie im zweiten Act ein Scenenwechsel stattfindet, die Scene der Verwandlung des I. Acts in den Anfang des II. Acts übergreift, womit schon ein wenn auch äusseres, so doch belangreiches Hemmniss sich der Willfährigkeit des Zuschauers entgegenstellt, die wichtige Sinnesänderung des Lysiart als erfolgt anzunehmen. Daher möchte es sich empfehlen, die Scene am Schluss des Tanzchors offenzulassen, den I. Act bei No. 4 vor der Verwandlung abzuschliessen, an No. 9 dagegen gleich Lysiarts Scene und Arie anzuschliessen, so dass der II. Act von No. 5 bis No. 11 (Duett Lysiarts und der Eglantine) reicht. Am Schluss der No. 9 geleitet Lysiart Euryanthe mit Eglantine ins Schloss, etwa im 22. Tacte der langen Orchestereinleitung erscheint er allein wieder und kommt nach und nach mit Gebärden der Verzweiflung in den Vordergrund. Im Orchester würde nur der erste Tact von No. 10 zu ändern sein, sodass die vier ersten Tacte lauten würden:



II. Aufzug, I. Auftritt. 10. Scene und Arie. Rec.

In den wüthenden Schmerz, der Lysiart angesichts der Abweisung Euryanthens erfüllt, mischt sich seine vollends erwachte Liebe zu ihr, die Bewunderung ihrer Reinheit. Dieser Zug verbreitet über den vollendeten Bösewicht, der bis jetzt nur von der kleinlichen Schwäche des Neides befangen war, einen mildernden Schimmer; in seiner schönen Cantilene:

Andante con moto.
Schweigt, glühn'den Seh.nens wil.de Trie.be...
dolce

erwirbt er ein Anrecht auf Mitgefühl, das er freilich mit dem Hervorbrechen seines wilden Hasses gegen Adolar:

Allegro. Und er soll.te le.ben

wieder verscherzt. Einen erhaben unheimlichen Anstrich erhält dieser Hass nur dadurch, dass Lysiart als Werkzeug der Rachgewalten, als Dämon in Menschengestalt erscheint.

Wie die finstre Macht ihn überkommt, schildert ein kurzer Satz: »So weih' ich mich den Rachgewalten«, in welchem die Streichinstrumente in wogenden Passagen grollen und die ausgehaltenen Holzbläser den trüben Sang freudelosen Missmuths anstimmen:



So vollgetränkt von Hass und Wuth, bricht er das schöne Bild, das ihn zur höchsten aller Tugenden, zur Entsagung, hätte führen können, in Trümmer und frohlockt im Vorgefühl seiner gesättigten Rache an Adolar.


Dieser Schlusstheil seiner Arie:



(statt »Zertrümmre« wäre ein anderes Wort, etwa: »zerfalle, versinke«, sangbarer) reiht sich der Triumph-Arie des Caspar, der Rache-Arie des Pizarro als geistesverwandt, sogar bis auf wirkliche Anklänge (namentlich beim Übergange nach Dur), an. Aus der Stelle:

Nur sein Ver-der-ben...

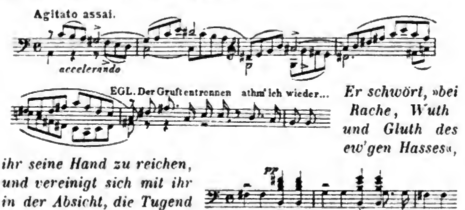
ist das höllische Hohngelächter des »Freischütz« (s. d.) deutlich herauszuhören.

II Auftritt. Inzwischen hat Eglantine den verhängnissvollen Ring, aus dem Emma einst den Tod gesogen, aus der Gruft geraubt, um ihn als Beweis der Treulosigkeit oder wenigstens des Vertrauensbruchs der Euryanthe zu verwerthen. Mit allen Anzeichen des Grauens und Schreckens stürzt sie aus der Gruft:

Agitato assai.

indess Lysiart sie belauscht. Doch nicht als Feind, sondern als Genosse offenbart er sich ihr.

Die Musik deutet in der Verschlingung der Stimmen auf die Fallstricke der bösen Macht:



Er schwört, »bei Rache, Wuth und Gluth des ew'gen Hasses«, ihr seine Hand zu reichen, und vereinigt sich mit ihr in der Absicht, die Tugend zu vernichten. Die Stelle:

LYS. Ru-hig, ru-hig, Bundsge-nossin

ebenso wie die gegen den Schluss des nachfolgenden Duetts: sind motivisch dem Anfang des schnellen Satzes der Arie Lysiarts: »Zertrümmre« verwandt.



11. Duett.

Dies Racheduett, das der Nacht den Schwur des verderbenstiftenden Paares vertraut, steht unter dem Eindrucke der im Vorhergehenden vollzogenen Erschöpfung und Ausbeutung der Seelenzustände der Rachsucht: sein Schwerpunct ist daher vorzugsweise in einer virtuosen Ausführung zu suchen.

Der musikalische Ausdruck ist mehr pathetisch und accentreich als melodisch und fliessend. Fast mitleidig klingt die Musik vor den Worten Eglantinens: »Trostlos muss sie untergehn«:

Finster und schaurig ertönt die Beschwörung an die Nacht, gegen welche die scharf losbrechenden Geigen unruhvoll kontrastiren:



Charakteristisch ist die durch Verbindung der 3 Posaunen mit Oboe, 4 Hörnern und Pauke erreichte Klangfarbe.

Verwandlung. III. Auftritt. 12. Arie.

Der Schauplatz ist der des ersten Acts. (Hier würde also nach dem obigen Vorschlage der dritte Act zu beginnen haben.) Adolar erwartet voll seligen Vertrauens die Ankunft Euryanthens.

Nach der finsteren Färbung der vorangehenden Verwandlung berührt hier die schwärmerisch sehnsüchtige Musik um


so angenehmer:



Das Hauptmotiv des schnellen Satzes der Arie (»Sie ist mir nah«) ist als Seitenmotiv der Ouverture bereits bekannt (»O Seligkeit, dich fass' ich kaum«). Die Stelle:



erinnert deutlich an das Rachemotiv aus der Arie Eglantinens (No. 8):

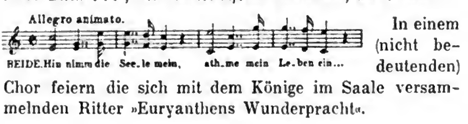
, wodurch Adolars heimliches Bangen auf Eglantine bezogen wird, eine Art versteckter Anspielung, wie sie Wagner später ausserordentlich häufig gebraucht.

13. Duett.

Euryanthe naht mit ihrem Gefolge, das im Hintergrund verbleibt (oder besser, sich entfernt, um nachher im feierlichen Zuge zurückzukehren); sie wirft sich dem Geliebten in die Arme, der sie jubelnd umschlingt: (Beide: »Lass mich in Lust und Weh'n [Schmerzen] an deiner Brust vergeh'n.«)

Das Nahen der Euryanthe erfährt in der Musik eine langathmige Steigerung, welche mit leiser Andeutung fernen Erscheinens beginnend, alle Stufen bis zum Jubel der Wiedervereinigung der Liebenden ausmalt. Dem Duett liegt die aus dem Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine bekannte Stelle (welche freilich meist ausgelassen wird): »Da drang der Liebe Blick . . .«, hier in lebhaftem Zeitmaass, zu Grunde:

V. Auftritt.
14. Finale.



In einem (nicht bedeutenden) Chor feiern die sich mit dem Könige im Saale versammelnden Ritter »Euryanthens Wunderpracht«.

Es wird der Musik keinen Abbruch thun, wenn sie ihrer ganzen Ausdehnung nach von einem, der Bedeutung dieser Versammlung (in welcher die Wette zwischen Lysiart und Adolar zum Austrag gebracht wird) angemessenen feierlichen Auf- und Umzuge ausgefüllt wird, in welchem die Ritter Euryanthe begrüssen.

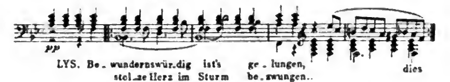
Nicht ohne Besorgtheit wendet sich der König zu Euryanthe, die ihm vertrauensvoll auf seinen Wunsch »nichts trübe deine Ruh'!« erwidert:

EUR. Es schützen mich die Strahlen dei-ner Huld..

(Weber verwendet hier zwei Klarinetten zum Ausdruck innigen Vertrauens). In zwei gewichtigen Octavensprüngen, welche später bei der Belehnung Lysiarts wiederkehren, kündigt sich Lysiarts Ankunft an:



Selbst Euryanthens bemächtigt sich unwillkürliches Entsetzen. Beherzt und in diesem Fall mit nicht unangebrachtem Spott fordert Lysiart Adolars Lande, den Preis der Wette. Als Alle zweifeln und Adolar *(mit der aus dem Hauptthema der Ouverture bekannten ritterlichen Melodie)* Euryanthen an sein Herz presst, singt er:



Man bemerke den versteckten überlegenen Hohn, der in der künstlich ehrbaren und wohlwollenden Melodie liegt, sowie den Finger Eglantinens, der aus der leitmotivischen Achtelfigur offenbar wird.

Als Adolar und seine Ritter ihn zur Fehde (zum Gottesgericht) fordern zeigt er auf des Königs Frage nach dem

Beweise Emmas Ring (den er heimlich von Eglantine empfangen hat); Euryanthe, die ihn zurückempfängt (damit er später von ihren Thränen genetzt wird), sinkt auf die Kniee und bittet Gott um Rettung aus dem Höllennetz, das sie umstrickt.

Die Musik nimmt hier den Ausdruck rührender Erhabenheit an, der notherpresste Gesang wird von einem schütternden Tremolo der Streicher und von ausgehaltenen Harmonien einzelner Bläser begleitet:



Noch glaubt Adolar an Euryanthens Unschuld, da beginnt Lysiart unheilvolle Andeutungen zu machen: »Die Gruft nur kannte Emmas Thaten . . .« Adolar wendet sich zu Euryanthe, mit furchtbarer Stimme fragt er die Fassungslose: »Brachst du deinen Eid?« Sie erwidert: »Ich that es!« Mit dem Ausruf: »Schlange!« schleudert er sie von sich, obschon sie betheuert: — »doch treulos bin ich nicht!«

Die Dichterin hat es verabsäumt, die Schweigsamkeit der Euryanthe über Emmas Geheimniss als ein eidlich bekräftigtes Gebot Adolars zu bezeichnen. Sonst haben Adolars Worte: »Brachst du deinen Eid?« keinen Sinn. Da aber eigentlich das Schweigen der Euryanthe eine ganz selbstverständliche Pflicht des Tactgefühls gegen ihren Bräutigam ist, so ist der »Eid« ganz überflüssig und Adolar könnte statt der obigen Worte sagen: »Du verriethest mich?« oder »Hast du das gethan?«

Während Adolars Frage ertönt im Orchester nur das Tremolo der tiefen Terz B Des in den Geigen, nach dem Wort: »Eid!«, bei dem in ff das tiefere E hinzutritt, verstummt die Musik, tonlos gesteht Euryanthe ihre Schuld ein.

Noch will Lysiart weitere Aufklärungen über Emmas

Erscheinung geben, der tödtlich gereizte Adolar erklärt sich jedoch mit den Worten: »Nimm Alles hin, mein Leben mit!« für überwunden, auch die Ritter wenden sich mit Abscheu von ihr.

In einem schönen, wehmüthig ernsten Ensemblesatz (Larghetto):

EUR. Lass mich em . por zum Lich.te wal.len

der wohl zumeist seiner Schwierigkeit wegen oft fortgelassen wird, der aber als Ruhepunkt sehr angebracht ist, tönt die Erschütterung über den eben erlebten Vorgang nach. Sehr wirksam ist das Eingreifen des Männerchors: »O Unthat!« Jener Octavensprung führt wieder Lysiarts Rede ein.

Lysiart wird mit Adolars Besitz belehnt.

Auch hier wird der Octavensprung (vgl. »Götterdämmerung«, Schlussscene, Brünnhilde: »Doch Eide hielt keiner, wie er!«) motivisch ausgenutzt.

Adolar heisst Euryanthe ihm folgen, doch auch der Chor der Ritter will ihn nicht verlassen.

Hier wird ein Sprung angebracht sein. Adolar wehrt den Rittern: »Wir alle wollen mit dir geh'n . .« mit den Worten: »O lasst, kein Auge soll mich seh'n«, trotzdem wiederholen die Ritter ihren Vorsatz später, sodass also Adolars Worte hier entbehrlich sind; Lysiart sagt: »Könnt' ich nun ganz ihn elend seh'n,« das heisst doch sein Opfer nicht allein tödten, sondern, zu Tode foltern, wodurch sich Lysiart zur Bestie erniedrigt; man bedenke doch, dass seine erkennbare Triebfeder nur der Neid ist und dieser allein ihn doch unmöglich so weit verthieren kann, dass er, nachdem er sein Ziel erreicht, sich daran noch nicht genügen lässt. Seine Worte sind daher nicht allein überflüssig, sondern sogar äusserst bedenklich und werden auch später bei ihrer Wiederkehr besser fortgelassen. Der folgende Soloquartettsatz ist nach dem früheren Larghetto ganz entbehrlich. Der Sprung beginnt demgemäss nach dem 10. Tact des Allegro ma non troppo (S. 210 der Partitur), doch mit folgendem Zusatz im zehnten Tact:



Nunmehr fallen die Tacte 11—53 aus.

Die Ritter wenden sich von Adolar »der Verrätherin« zu, immer heftiger wird ihr Grimm über ihre Unthat.

Die grollende stetig anwachsende Figur der Violoncelle, zu denen später die Bratschen kommen: schildert das Schäumen ihrer Erbitterung.

Alle eifern mit drohenden Gebärden (ausser Adolar, der ganz seinem Schmerze hingegeben bleibt) gegen Euryanthe: »Du gleissend Bild, du bist enthüllt!«

Euryanthe mag flehend ihre Hände dieser oder jener Gruppe von Rittern entgegenstrecken. Nach ihren kurzen Worten: »Hört Niemand denn der Unschuld Flehn« muss der Chor mit ganzer Gewalt sein: »Weh! das Maass der Frevel ist gefüllt« ihr entgegendonnern. Sie bleibt schliesslich starr und fassungslos neben Adolar stehen. Das Ganze muss das Bild einer grossen und heftigen Erregung bieten.

Die Musik ist wild und furchtbar, wie schon der Anfang:



zeigt, sie verlangt bei leidenschaftlichstem Ausdruck die Entfaltung der grössten Stimmkraft. Eine Kürzung ist unter keinen Umständen gutzuheissen.

III. Aufzug, I. Auftritt. 15. Rec. und Duett.

Adolar geleitet Euryanthe in eine öde, vom Mond erleuchtete Felsenschlucht. Er will sie tödten, zuvor soll sie bereuen; sie erwidert: »mein Herz ist rein, wie meine Thaten«, nimmt einen schwachen Anlauf zu einer Erklärung, die er, ihrer Sirenenrede müde, abschneidet. Zu einer Auseinandersetzung, die von Seiten Euryanthens nahe genug liegen würde, kommt es nicht.

Eine ergreifende Stimmungsmalerei schildert die öde Wanderung des unglückseligen Liebespaares; die Hoffnung schwand

dahin, das Todesgrauen senkt sich bleiern auf ihre Schritte nieder:



die langgehaltenen dumpfen Klagetöne des Horns schliessen den Instrumentalsatz. Die ganze Scene ist recitativisch gehalten, doch mit der bereits gekennzeichneten Gesangsdeklamation und der Ausmalung aller Seelenzustände und Vorgänge durch das Orchester:

Das Abwenden des Adolar: *das lindernde Trostwort, um das Euryanthe fleht:*

Adolars grauenvolle Antwort:

mögen zeigen, wie gewissenhaft, wie getreu und dabei wie zurückhaltend der Komponist alles, was dem Text an Empfindungsgehalt zu Grunde lag, musikalisch darzustellen gewusst hat. Adolars immer mehr erstarkender Entschluss, sie zu tödten, wird durch das Motiv: *bezeichnet. Ein kurzer herber Duettsatz, in dessen Mitte wir der schneidenden, ganz modernen Dissonanz begegnen:* *zeigt ihn unerbittlich, sie gefasst. An dieser ganzen Scene zeigt sich so recht das Unangemessene der von Weber für die Wiener Aufführung vorgenommenen Kürzung. Diese von den meisten*

heutigen Theatern ererbte Streichlust unterdrückt einen der grossartigsten Theile der ganzen Oper.

Als sich Adolar schon zum tödtlichen Streiche anschickt, wälzt sich eine Schlange gegen den Ort des Gerichts, Euryanthe stürzt sich schützend vor den Geliebten.

Euryanthe darf die Schlange erst mit dem Accord: *ff* beim Non tanto Allegro erblicken, aber nicht während der vier vorhergehenden Tacte, welche motivisch sich auf Adolars Rächeramt beziehen; sie muss während des Gesangs von der Höhe eilen. Noch gerathener ist es, wenn sie schon den Duettsatz auf der Vorderbühne singt.

Adolar schleudert Euryanthe von sich und eilt hinweg, um die Schlange zu bekämpfen, während Euryanthe die Engel für ihn anfleht und durch ihren Jubel über das Gelingen des Kampfes ihre auch jetzt noch ungeminderte treue Liebe an den Tag legt.

16. Arie.

In dem leidenschaftlichen Satz ist die dem Wälzen des Ungethüms nachgebildete synkopirte Figur der Bässe das bewegende Element:

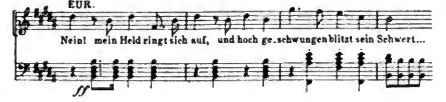
Molto appassionato.

Noch anschaulicher malt das Orchester an der Stelle:

EUR. Wie sie dichter ihn um-zin-gelt

pp

Ihrer Freude über seinen Sieg mischt sich Stolz über sein Heldenthum bei:



Euryanthens Bereitwilligkeit, für Adolar zu sterben,

entwindet diesem die Waffe. Nach letztem inneren Kampfe reisst er sich von der einst Heissgeliebten los und giebt sie allen Schrecken der einsamen Wildniss preis.

Euryanthe lässt sich am rieselnden Quell nieder, hier will sie »ihr stilles Grab sich bauen«, hier mag dem Geliebten, wenn sein Fuss einst hierher zurückkehrt, die bethaute Blume zuflüstern: »Nein, sie verrieth dich nicht!«

II. Auftritt.
17. Scene und Cavatine.

Zur Bezeichnung der tiefen Bekümmerniss Euryanthens dient ein höchst ausdrucksvolles Recitativ des Fagotts und der Flöte:



die Cavatine (nur Streicher und Fagott): *ist von unbeschreiblicher Keuschheit und Zartsinnigkeit.*

Nach einer kurzen Überleitung, während welcher Euryanthe immer mehr in starres Sinnen verfällt und allmählich der Morgen anbricht, ertönen Jagdfanfaren, Jäger singen einen Chor:

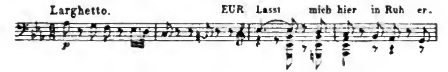
III. Auftritt.
18. Jägerchor.

Die Tha-le dampfen, die Hö-hen glüh'n..

(die erste Strophe hinter der Bühne, die zweite auf den Bergen; die Begleitung, 4 Hörner und eine Posaune, soll zuerst hinter, dann auf der Bühne erklingen).

Der König mit seinem Jagdgefolge entdeckt eine entkräftete Frau an der Quelle; als er sieht, dass es Euryanthe ist, sagt diese, ohne sich zu erheben:

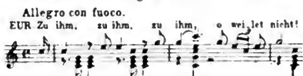
19. Duett mit Chor.



blassen, gönnt mir die-se letz-te Huld!

(Die abgebrochene Gesangsweise wird durch die matte Pizzicatobegleitung der Streicher, die nur von einem Aufseufzen in den Bratschen [oben 1. Tact] unterbrochen wird, verstärkt). Jetzt endlich gesteht Euryanthe, dass Eglantinens flehend Kosen (wieder das Leitmotiv!) ihr ein theures Geheimniss entrissen habe. Der wankelmüthige König, der nichts gethan, um die unheilvolle Wette zu verhindern, der mit dem leichtgetäuschten Adolar sich von Euryanthe losgesagt, verspricht ihr, wenn sie die Wahrheit spreche, neu ihr Band zu knüpfen. Die Aussicht auf die Wiederversöhnung mit Adolar giebt ihr alle Kräfte wieder, sie springt auf (es ist selbstverständlich, dass Euryanthe vorhin nur aus Entkräftung vor dem Könige sitzen blieb), überschwängliche Jubellaute entringen sich ihrer Brust:

20. Arie mit Chor.



Wie sie davoneilen will, sinkt sie zusammen, die Jäger tragen sie mit den Worten: »O lieblichste der Blüthen, dich hat der Sturm zerstört«, hinweg.

Hier ertönt nach dem Zusammensinken der Euryanthe und nach dem Wort des Chors: »Unerhört!« ein Motiv, das später in der Wahnsinnsscene der Eglantine oft wiederkehrt und welches die Geistesstarrheit, das Seelenlose, kennzeichnet. Hier ist es als Terz[1], *dort als übermässige Secunde mit Bassposaune geschrieben, eine feine Unterscheidung eines ähnlichen Zustandes bei ungleichen Charakteren:*

Verwandlung. IV. Auftritt. 21. Lied mit Chor.

Ein schlichtes, gefälliges Mailied, welches Bertha auf einem freien Platze vor der Burg Nevers einem ländlichen Brautpaar zu Ehren singt, bildet eine Episode,

welche mit der Handlung in keiner Weise zusammenhängt, aber durch ihre helle, lichte Färbung den allzugrossen Ernst und die lastende Schwüle in der Handlung wirksam unterbricht und dadurch als willkommen gelten darf (vor dem Lied kann das für die Berliner Aufführung nachkomponirte Ballet eingelegt werden).

Der schwermüthige Gesang Adolars, der mit herabgezogenem Visir herbeiwankt, um von der Heimath ein Grab zu erbitten, unterbricht die heitere Stimmung; als er auf eine Rasenbank sinkt, fällt ihm der Helm ab.

Dass eine Nachlässigkeit in Adolars Toilette, das zu lose Anlegen des Helms, in einer ernsten Handlung als dramatischer Anlass (zu seiner Wiedererkennung seitens seiner Leute) benutzt wird, ist ziemlich die stärkste Geschmacklosigkeit dieses Textes. Dieser Fehler wird dadurch leicht umgangen, wenn Adolar bei den letzten Worten:

AD. Ver. sag' ein Grab dem Mü den nicht'

in denen die Pausen schon die Abgebrochenheit der Singweise vorschreiben, halb ohnmächtig zusammensinkt und wenn er schon bei diesen Worten von einigen Landleuten gestützt wird, die ihn auf die Rasenbank lehnen, und ihm schnell das Visir lösen (bei dem Wort: »Müden . .«), um ihn wieder zu sich zu bringen.

Von den Landleuten erfährt er, dass soeben Lysiart, sein ärgster Feind, Eglantinen die Hand zum Ehebund zu reichen im Begriff ist, was ihm den ganzen Sachverhalt plötzlich erhellt und ihm den (ungeschickten) Ausruf entlockt: »Allwaltender, wo ist dein Blitz!« In einem kraftvollen Chor:

CHOR Vernich. te kühn das Werk der Tü. cke..

22. Solo mit Chor.

schaart sich das Volk um ihn, er erbittet des Himmels Segen, um das Werk der Tücke zu vernichten. Da nahen in »prachtvollem Hochzeitszuge« Lysiart und die »todtenblasse« Eglantine.

V. Auftritt.

23. Hochzeitsmarsch, Scene und Chor.

Der Marsch verräth durch die eigenthümliche Vermischung des Dur und Moll:



durch die schreienden kleinen Flöten und die schmetternden Trompeten den engsten Zusammenhang mit der Handlung; diese schneidende, wilde, freudelose Musik kann nur zu einem Bunde, der aus dem Verbrechen emporwuchs, ertönen.

Die Ordnung des Zuges wird von Eglantine unterbrochen, die ihr von Entsetzen gepeinigtes Gewissen nicht mehr beruhigen kann und in einem Wahnsinnsanfalle Emmas Geist zu erblicken glaubt.

Die Mischung zwischen den jähen Gedankenblitzen und der stumpfen Leere des Wahnsinns ist in der Musik mit höchster Meisterschaft gezeichnet:



Bei der Erwähnung Emmas erklingt wieder die Geistermusik.

Die Herrscherin, die Gattin Lysiarts, die

mit Meineid, Blut und Thrä-nen..

an ihn gekettet ist, gebietet dem Schreckbild, zu verstummen. Doch schon zu deutlich hat ihr Wahnsinn das Geheimniss gelüftet, Adolar dringt gegen Lysiart vor, dieser will ihn durch seine Reisige verhaften lassen, als er »den Helmsturz aufschlägt« und die Ritter sich ihm offen jauchzend zuwenden.

Das nochmalige Herunterziehen des Visirs, welches vor sich gehen muss, damit sich Adolar durch das Öffnen des Visirs den Rittern zu erkennen geben kann, ist nicht begründet. Wenn er den Vorgang belauschen will, so kann

er es aus irgend einen Winkel mit offenem Visir thun; tritt er dem Lysiart entgegen, so hat es gar keinen Zweck, dies erst geschlossenen Visirs zu thun, wenn er es doch sogleich öffnet. Wohl aber braucht Lysiart den Adolar bei seinen Worten: »Was zischest aus dem Staub du, nicht'ger Wurm?« noch nicht zu erkennen, weil er viel zu sehr mit dem Beruhigen seines Weibes beschäftigt ist; die Reisige, denen er Befehl giebt, Adolar gefangen zu nehmen, sind gewöhnliche Knappen, und erst als diese sich ihm nahen, tritt Adolar vollends dem Lysiart entgegen, der ihn jetzt gleich den Rittern erkennt.

Indess die Ritter wilde Drohungen gegen Lysiart ausstossen, fordert Adolar ihn zum Gottesgericht. (Am Schluss dieses markigen Chors mögen Beide Anstalten treffen, sich vollständig zu bewehren, als der König naht.) Dem eintretenden Könige wirft sich Adolar mit der Anklage des »grässlichsten Verrathes« gegen Lysiart, *die in der Musik:*

24. Duett mit Chor.

VI. Auftritt.
25. Finale.



gar zu milde behandelt ist, entgegen, dieser bringt ihm die Nachricht von Euryanthens Hinscheiden. Jetzt lacht die Teufelin Eglantine in höhnischer Schadenfreude auf und bekennt offen ihr Werk, das sie aus Rache an dem stolzen Verschmäher ihrer Liebe verübt.

In der Musik drückt sich die wilde Zerrissenheit der Empfindungen Eglantinens aus. Wer die Gesangsdeklamation Wagners in ihren Vorbildern und Anfängen verfolgen will, findet hier ein reiches Feld. Nur eine wegen ihrer gequälten Modulationen und wegen der Steigerung im Gesangsausdruck überaus charakteristische Stelle sei angeführt:



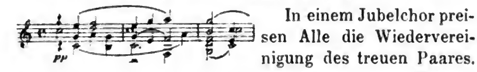


Die allzu Schwatzhafte wird, als sie sogar den Lysiart als schnödes Werkzeug ihrer Rache verhöhnt, von diesem erdolcht. Nachdem Adolar in wildem Schmerz sich als Mörder Euryanthens angeklagt und nachdem Lysiart weggeführt worden ist, erschallen Jagdhörner hinter der Scene,

VII. Auftritt.

und mit ähnlicher, nur kürzerer »Auftrittsmusik« wie vor dem Duett 13 erscheint Euryanthe, die mit Adolar wie früher in die entzückten Worte ausbricht: »Hin nimm die Seele mein« ... Adolar, der vor Euryanthe in die Kniee gesunken, »erhebt sich in prophetischer Entzückung«, hat doch jetzt »der Unschuld (Euryanthens) Thräne den Ring (der Emma, den Euryanthe am Finger trägt) benetzt«, hat doch jetzt »die Treue (Euryanthens) dem Mörder (Adolar) Rettung angeboten (Liebe und Leben) für Mord (ihr Verlassensein in der Wildniss)« — die Bedingung ist erfüllt, durch welche Emmas Geist zur Ruhe kommt.

Die Geistermusik ertönt nunmehr milde und verklärt:



In einem Jubelchor preisen Alle die Wiedervereinigung des treuen Paares.

Unter den wenigen Werken, welche eine Epoche in der Kunstgeschichte begründen, steht Webers »Euryanthe« obenan; sie darf als der Ausgangspunkt der heutigen Oper, wie sie in Wagner ihren unzweideutigsten und genialsten Ausdruck gefunden hat, angesehen werden.

In der »Euryanthe« vermeidet die Musik, zum ersten

Mal in dieser Ausgesprochenheit und mit dieser Entschiedenheit, jede Einkleidung des dichterischen Gedankens, welche nicht mit Nothwendigkeit von diesem gerechtfertigt zu werden vermag und welche lediglich als verschönernde oder mildernde Zuthat erscheinen könnte. Hier zum ersten Male giebt die Musik das Gesetz ihrer Organisation, ihres Formenbaues stets dann auf, wenn diesem Gesetz die Anlage des Textes widerstreitet.

Verliert die Musik auf diese Weise die schillernde Anmuth, die überreiche Melodik, welche Mozarts Opern schon vom musikalischen Gesichtspunct aus zu unerschöpflichen Fundgruben des Genusses machen und welche auch noch im »Freischütz« vorherrschen, so tauscht sie dafür die Verstärkung des dichterischen Wortes und die Erhöhung der dramatischen Wirkung ein.

Nur in einer Beziehung hat sich die Wagnersche Schule den Fortschritt, welchen die »Euryanthe« in Hinsicht der Herausbildung eines musikalisch-dramatischen Stils bedeutet, nicht zu Nutze gemacht: in dem Antheil, welchen das Orchester an der Erläuterung des Dichterwortes nimmt.

Es kann angesichts der Nothwendigkeit, dass der Eindruck eines Kunstwerks ein einheitlicher sein müsse, nicht als ein Vortheil bezeichnet werden, dass das Orchester, statt den Gesang zu stützen und zu heben, statt nur an den Stellen, an welchen nicht der wichtigere Gesang die erste Aufmerksamkeit beansprucht, sich zu Seelenschilderungen anzulassen, — dass das Orchester mit der Ausführlichkeit, welche die ganze Kunst des musicalischen Satzbaues und mit den Klangmitteln, welche die ungemein reiche heutige Orchestrirungskunst dem Tonsetzer an die Hand geben, zum fortwährenden verdeutlichenden, erklärenden, umschreibenden Nebenbuhler, wenn nicht gar Tyrannen des Gesanges wird.

Es würde anmaassend erscheinen, mit dieser Meinung dem herrschenden Zeitgeschmack ins Gesicht schlagen zu wollen, wenn nicht eben Weber in der »Euryanthe« bewiesen hätte, wie sehr der höchste und einschneidendste dramatische Ausdruck mit äusserst sparsamer Verwendung der orchestralen Mittel Hand in Hand gehen kann. wenn nicht Weber hier gezeigt hätte, dass eine genügende Charakterisirungskunst durchaus nicht zu einer solchen Häufung orchestraler Mittel und zu solcher Verfeinerung und Überladung des musikalischen Gewebes zu führen braucht, welche die heutige dramatische Musik zu einem künstlerischen Gebot erheben zu müssen glaubt.

Darf nun die »Euryanthe« durch diese Eigenschaften als ein hervorragendes Muster hingestellt werden, so ist es tief zu beklagen, dass der Text der Helmine von Chezy an mehreren Schwächen krankt, welche der Oper die Wirksamkeit, der Musik ihre ganze Bedeutung zu rauben angethan sind.

Zunächst muss die Wette, welche die Entwickelung der Handlung veranlasst, als nicht genug begründet, sogar als leichtsinnig und frevelhaft erscheinen.

Dem Hass des Lysiart fehlt ein bedeutender Entstehungsgrund.

Dagegen darf Adolars Zorn gegen Euryanthe, die über alle Maassen Geliebte, die im Stande war, ein so schwerwiegendes Geheimniss, wie das vom Selbstmord seiner Schwester, preiszugeben, als durchaus berechtigt gelten. Da er nur der Meinung sein kann, dass sie dem Lysiart das Geheimniss verrathen hat und sie seine Meinung vorläufig nicht entkräftet, und da naturgemäss nur unlautere Beziehungen zwischen Beiden die Preisgebung des Geheimnisses durch Euryanthe ermöglichen konnten, so verstösst er sie mit Recht.

Der ganze Vorgang mit der Schlange (III. Aufzug) wirkt

nicht ernsthaft genug. Das Erscheinen eines Gespenstes, selbst wenn es vor unsern Augen vor sich geht und nicht bloss, wie in der »Euryanthe«, berichtet wird, darf stets, so lange als die Menschen Furcht hegen und an Wahnvorstellungen leiden, auf gläubige Zuschauer treffen; nicht so das Eingreifen einer Schlange (unter der hier nur ein Drache gemeint sein kann) in die Handlung. Selbst der Lindwurm in Wagners »Siegfried« macht bekanntlich auch andern, als dem furchtlosen Siegfried, nicht bange.

Der »falsche« Tod der Euryanthe ist ein gefährliches Moment von sehr zweifelhafter Wirksamkeit, weil der Zuschauer hinter's Licht geführt wird, der den Tod berichtende König sich unköniglich schlecht unterrichtet zeigt und weil dem Aufleben der Euryanthe etwas Zufälliges anhaftet.

Adolar, namentlich wenn er im dritten Aufzug (Verwandlung) nach Nevers kommt, ist zu sentimental gezeichnet.

Ein durchaus abgeschlossener, zielbewusster, kräftig angelegter Charakter ist der Eglantinens. Auch die Sentimentalität der Euryanthe braucht nach deutschem Empfinden nicht als übertrieben zu gelten.

Dies nur die hauptsächlichsten unter den Bedenklichkeiten des Textes; sie sind wichtig genug, um angesichts des ausserordentlich hohen Ranges der Musik nichts Geringeres, als den Wunsch nach einer textlichen Umarbeitung nahezulegen, welche vorsichtig und in enger Anlehnung an die Musik die misslungenen Stellen verbessern und ersetzen müsste.



3.

Oberon.

Romantische Oper in drei Acten.

Text von J. R. Planché, Musik von Carl Maria von Weber *).

Ouverture.

Die Ouverture ist ausschliesslich aus Motiven der Oper zusammengesetzt. Bei ihrer Auswahl ist augenscheinlich der Gesichtspunct der musikalischen Formabrundung der herrschende gewesen, in der That ist die Ouverture heute noch eine der glänzendsten Nummern des Koncertrepertoires. Oberons Wunderhorn (Hornmotiv):

Adagio sostenuto.

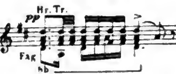
Adagio sostenuto. dolce

erschliesst vor uns die Zauberwelt der Elfen, deren luftiges Wesen durch das Elfenmotiv:



gekennzeichnet wird. Die Brücke zur Wirklichkeit, zu Karls des Grossen glänzendem Königshof schlägt das Marschmotiv:

Allegro con fuoco.



Den Hauptsatz des Allegro leitet das frische, freudig bewegte Fahrtmotiv ein:



Als Gegensatz erscheint im Seitensatz das zart sehnsüchtige Liebesmotiv des Hüon:



dem das schmiegsame Freudemotiv der Rezia:

---

*) Der folgenden Einführung liegt die jetzt fast ausschliesslich gebräuchliche Neubearbeitung der Oper durch Franz Grandaur und Dr. Franz Wüllner (Berlin, Schlesinger) zu Grunde. Während Grandaur den aus dem englischen Original des Planché von Th. Hell übertragenen Text einer



folgt. Der Durchführungssatz wird durch das kräftige ***Puckmotiv*** *eröffnet:*



Auf diese Motive ist an den Stellen, an welchen sie im Verlauf der Oper vorkommen, hingewiesen worden.

Eine Elfenschaar (Sopran, Alt, Tenor) bewacht mit banger Sorge den Schlummer ihres trauernden Königs Oberon.

I. Aufzug,
I. Auftritt.
1. Introduction.

Die Musik wagt, wie die Elfen, kaum »aufzutreten« (Vl. und Br. gedämpft). Oft erklingt das ***Elfenmotiv.***

Auf welchen Vorgang wird sich das zweimalige jäh abgerissene Fortissimo:



beziehen, wenn nicht auf ein plötzliches Auffahren des unruhigen Schlummerers? Desswegen sei Oberon schon von Anfang an sichtbar, nicht, wie bei Grandaur, erst am Ende des II. Auftritts.

Puck und Droll, Elfen höheren Ranges, jagen die Zudringlichen hinweg und geben dem Zuhörer erwünschte Aufklärung über Oberons Herzeleid. Ein Zwist, so harmlos und müssig, wie er je von Verliebten zu einer Sache von grösster Ernsthaftigkeit aufgebauscht worden ist, hat ihn mit seiner Gattin Titania entzweit. Puck: »Sie stritten sich, wer unbeständ'ger sei — ob Mann, ob Weib. Der Streit ward heftiger und zuletzt — da schwuren sie, sich

II. Auftritt.
Rec. (W.)

---

sprachlischen Durchsicht unterzogen, die Handlung dramatischer gestaltet und eine bis ins Genaueste gehende, ausserordentlich praktische Regiebeschreibung hinzugefügt hat, ist der frühere Dialog durch Recitative von Wüllners Hand ersetzt worden. Letzteren liegen durchgängig Webersche Motive zu Grunde; sie sind dem Vorbilde getreu nachempfunden. Namentlich für grössere Bühnen, welche über reiche Ausstattung und viel Personal verfügen, ist die Neubearbeitung entschieden vorzuziehen. Die Wüllnerschen Zusätze sind im Folgenden durch ein (W.) kenntlich gemacht.

nimmermehr zu sehn, eh' nicht ein zärtlich Paar sich treu wie Gold bewährt in Kummer und Gefahr.« Als Oberon erwacht, lassen sie ihn allein.

III. Auftritt. 2. Arie.

Der Elfenkönig schildert in einer stimmungsvollen Arie die Qualen, die ihm der

Molto agitato. OBER Schre . ckensschwur

bereitet; hindert dieser ihn doch, sein Theuerstes zu sehen.

IV. Auftritt. Rec. (W.)

Auch Puck, welcher, nach treuen Liebespaaren suchend, die Erde durchstreift hat, vermag ihm keine tröstliche Auskunft zu gewähren und will ihn wenigstens durch die Erzählung einer sonderbaren Begebenheit schadlos halten: König Karls Sohn, Karlomann, habe dem Ritter Hüon von Bourdeaux nach dem Leben getrachtet und sei von diesem in offenem Kampf getödtet worden. Karl, mehr der Vaterliebe als der Gerechtigkeit gehorchend, habe darauf den Hüon mit dem Bescheide abgefertigt: »Geschenkt sei dir das Leben, Doch eile flugs nach Bagdad, Tritt ein bei dem Kalifen, Und ist zum Festgelage Der Hof um ihn versammelt, So tödte den, der ihm zur Linken sitzt, Und küsse seine Tochter dann als Braut.«

V. Auftritt.

Eine plötzliche Eingebung lässt den Oberon in Hüon und der Kalifentochter Rezia das gesuchte Paar ahnen. Er befiehlt dem Puck, den Ritter nebst dessen Knappen Scherasmin schlafend herbei zu bringen. Dem Hüon erscheint Rezia, des Kalifen Tochter, die ihn um Schutz anfleht. *(Das Zauberbild wird durch das erste Hornmotiv der Ouverture hervorgelockt, eine Guitarre auf der Bühne begleitet Rezias Lied.)*

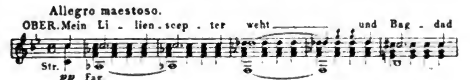
VI. Auftritt. 3. Vision.

VII. Auftritt. Rec. (W.)

Den beiden Fremdlingen verheisst Oberon seinen Schutz, giebt dem Hüon ein Zauberhorn: »Es bringt dir Schutz ein leiser Ton; ein stärkrer Hauch führt mich zu dir«, dem Scherasmin einen von edelstem Weine

nie versiegenden Trinkbecher. Unterdess hat sich die Bühne wieder mit Elfen bevölkert, welche den Helden zu muth'ger That ermuntern. Oberon ist gefällig genug, ihm und seinem Begleiter die Reise nach Bagdad zu ersparen:

VIII. Auftritt.
4. Ensemble.





Der Scenenwechsel muss genau mit dem glänzenden Eintritt des D-dur vollzogen sein. Zweimal ertönen Arpeggien von Fl. und Kl., die auf frohe Unternehmungslust oder naturalistischer auf eine frische Seebrise gedeutet werden können.

Hüon und Scherasmin bleiben allein an der über ihr Schicksal entscheidenden Stätte zurück; der friedfertige, »lustige, treue« Knappe giebt eine der nicht grade häufigen Proben seines Witzes, indem er seinem Gebieter vorschlägt, auf der Aufgabe schwersten Theil, nämlich das Tödten, zu verzichten und sich mit dem angenehmen, dem Freien der Kalifentochter, zu begnügen. Hüon erwidert in einer heroischen, virtuos gehaltenen Arie, dass er stets dem Gebot der Ehre gefolgt sei *(Hauptsatz):*

IX. Auftritt.
Rec. (W.)

5. Arie.



und dass auch jetzt, wo »seinen Sinn der Schönheit Reiz sacht umgarnt hat« *(Mittelsatz, Liebesmotiv des Hüon)*, sein Wahlspruch laute: »Sein ohne Lieb'! welch' bitt're Herzensnoth! Sein ohne Ehre! viel lieber den Tod!« *(Hauptsatz und angefügter Schlussatz).*

Die Verwandlung führt uns in Rezias, der Kalifen-

Verwandlung.

X. Auftritt. Rec. (W.)

tochter, Gemach. Wie sie ihrer Freundin Fátime anvertraut, hofft sie, von dem drohenden Ehebunde mit dem ungeliebten Prinzen Babekan durch die rettende That Hüons, dessen Bild sie durch Oberons Vermittelung in ihren Träumen mit Entzücken in sich gesogen, erlöst zu werden.

XI. Auftritt. 6. Finale. Allegro vivace (Arie).

Die Arie, in der sie dem unbekannten Ritter und erwarteten Retter Treue bis zum Grabe gelobt, beginnt mit einer der überschwänglich edelsten Blüthen Weberscher Melodik:



Die Worte: »Tief im Herzen ruht dein Bildniss, — Wie der Tropfen in der Tulpe — Thaugetränktem Liebesschooss« geben durch den Einschnitt der Musik hinter »Tulpe« Anlass zum Missverständniss, welches durch folgende Textveränderung beseitigt wird: ». . . . Wie des Abendthaues Tropfen — In der Tulpe Liebesschooss.«

XII. Auftritt. Agitato.

Fatime, welche während der Arie durch ein Pochen an der »geheimen Pforte« abgerufen wurde, kehrt mit froher Kunde zurück *(von einem Gange der Solo-Oboe eingeführt)*: schon erspäht Hüon bei ihrer Muhme die Gelegenheit zu Rezias Rettung.

Mit einem reizvollen Freudenausbruch *(hier von einem glänzenden Terzenlauf der Klarinetten eröffnet)* beginnt der kleine Duettsatz Rezias und Fatimes:

Duettino.

Allegro vivace. Cl. ff DUETT. REZ. FAT. O, welches Glück! Br.

XIII. Auftritt. Tempo di Marcia.

welcher durch das Erscheinen der Sklavinnen, die sich aus dem Garten zur Ruhe begeben, und der Harems-

wache, welche die Posten an den Eingängen aufstellt, unterbrochen wird.

Rezias Erwartungsfreude giebt sich in jubelnden Tonläufen kund, die zu der eigenartigen Marschmusik der Wächter und Sklavinnen einen fesselnden Gegensatz bilden:



Ein rhythmisch scharfer, düsterer Huldigungschor von fein charakterisirter orientalischer Ortsfärbung:

II. Aufzug, I. Auftritt
7. Chor.



begrüsst den **Kalifen**, welcher Rezia kommen lässt, um ihre Hand mit derjenigen des links von seinem Thron stehenden Prinzen Babekan zu verbinden, als Hüon hereinstürzt, den Prinzen erschlägt, durch das Zauberhorn alle in Regungslosigkeit versetzt und die geliebte Rezia mit sich führt.

II. Auftritt.
Rec. (W.) 8. Allegretto grazioso. Rec. (W.)

III. Auftritt.

In den Versen des Chors: »Fluch treff' den Ungläub'gen, der es wagt zu trotzen ihm (dem Kalifen), Wenn vom Palast er wehen sieht den **Schatten** und die **Nacht**« werden mit Schatten und Nacht »zwei schwarze Fahnen der Kalifen aus dem Stamme der Abassiden« bezeichnet. Falls die Bühnen, um die unbedeutende Gesangsrolle Babekans zu ersparen, diesen zur stummen Person machen wollen, ist S. 89a der Partitur folgendermaassen einzurichten: Tact 1—7 bleiben, es folgt:



Ferner singt der Kalif im 8.—11. Tact auf S. 91 a:

Jetzt wäre des grossen Karl sonderbares Begehren erfüllt. Doch Oberon hat dem Liebespaar nicht umsonst seinen Schutz gewährt, er verlangt noch ihre Bewährung in Noth und Gefahr, zu deren Herbeiführung die Heimreise den geeigneten Anlass giebt.

Verwandlung.
IV. Auftritt.
(9.) Rec. (W.)

Zunächst bringt in dem an des Kalifen Palast anstossenden Garten der brave Scherasmin eine Herzensangelegenheit mit Fatimen in Ordnung. Auf seine Frage, ob sie ihn lieben wolle, giebt ihm »Arabiens einsam

9. (10.) Arietta.

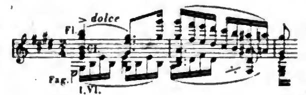
Kind« in einer Ariette eine in Poesie und Musik gleich zartsinnige Antwort: »Gleich einem Blumenreis bin ich, Das auf der Woge schwimmt; Ein Weilchen, dann verliert es sich Und welkt, wie's ihm bestimmt. Doch wenn mich Freundes Hand Dem Wellenspiel entriss', Und trüge mich in fernes Land, Blüht' ich auf's Neu gewiss ...« Sie stellt sogar das denkbarste Maass an Sanftmuth und Erkenntlichkeit gegen den etwaigen Gärtner in Aussicht.

Die Ariette wird mit einer schwermüthigen Violoncellphrase eingeleitet:



Im ersten »liebeleeren« Theil in Moll werden nur Streichinstrumente verwandt. Sobald Fatimens Gedanken sich dem »Freunde« zuwenden, ertönt ein zartes Holzbläsermotiv (Fl., Kl., Fag.):

V. Auftritt.
Rec. (W.)



Doch Hüon, der mit Rezia herbeieilt, mahnt zur Flucht, als auch schon vier gartenhütende Saracenen ihnen den Weg versperren. Einer von ihnen reisst das Zauberhorn von Hüons Seite und stösst stark hinein, um Hülfe herbeizurufen. Der infolgedessen losbrechende Donner treibt ihn und seine Gefährten in die Flucht;

VI. Auftritt.

Oberon erscheint, nimmt Rezia das Versprechen der Treue ab und giebt allen die beruhigende Versicherung: »Was auch geschehe, Vergesset nicht, dass Oberon Als Freund verweilt in eurer Nähe!« und verwandelt die Landschaft vermittelst seines bereits erprobten Liliensceptres in den Hafen von Askalon, woselbst sich die Liebespaare zur Heimreise einschiffen sollen.

VII. Auftritt. 10. (11.) Quartett.

Nach einer kurzen Anfrage der beiden Männer und Erwiderung ihrer Gefährtinnen erklingt zu dem allgemeinen Ausruf: »An Bord!« das Fahrtmotiv (s. Ouverture). Das ganze Quartett zeichnet sich durch Innigkeit und Frische aus.

Verwandlung. VIII. Auftritt. 11. (12.) Solo und Chor.

Die Gefahren, welche die Liebenden zu bestehen haben, beginnen mit einem Schiffbruch. Einen solchen zu veranlassen, beschwört Puck die Fluth- und Windgeister, die sich mit Humor der leichten Arbeit, »ein Boot zu schleudern an den Strand«, unterziehen.

Pucks Anrede an die Geister besteht aus einem kernigen, gebieterischen Andante marcato und einem beweglicheren und leichteren, auf das »Puckmotiv« der Ouverture gebauten Allegro pesante. Das Erscheinen und die Antwort der Geister:



drückt das hastige Herbeihuschen der Geister anschaulich aus, und das Hervorbrechen und Nachlassen des Sturms mit dem »Sturmmotiv« (man beachte die Instrumentirung):



bildet eine grossartige Tonmalerei. Als musikalische Schilderung eine hervorragende Nummer!

IX. Auftritt.
Rec. (W.)
12. (12a.) Gebet.
Rec. (W.)
X. Auftritt.
13. Scene u. Arie.

Das Boot, welches auf Pucks Befehl an den Strand geschleudert wird, ist dasselbe, in welchem Hüon mit seiner Geliebten zur Heimath zurückkehren wollte. Er erscheint, die ohnmächtige Rezia am Arm; sein kurzes Gebet von innig elegischem Ausdruck (das nur von getheilten Bratschen und Violoncellen begleitet wird) findet Erhörung: sie schlägt die Augen auf. Um Hülfe zu suchen, lässt er sie allein: sie singt die grossartige »Ocean-Arie«.

Von der Bewunderung der Majestät des Oceans (Largo assai, recitativisch) wendet sie sich unwillkürlich zu der Erinnerung an des Meeres eben erst erlebte Furchtbarkeit (Allegro moderato, das oben mitgetheilte Sturmmotiv). Da durchbricht ein immer hellerer Schein das dichte Gewölk:



»Wolkenlos blickt nun die Sonne auf die Purpurwellen nieder, Ja, so kehrt der Held voll Wonne im Triumph zur Heimath wieder« (Andante maestoso, ma con moto, mit einem stolzen Trompetensolo beginnend):

Andante maestoso, ma con moto.

Der im Text nicht sehr anschaulich ausgedrückte Vergleich der in den Wellenschooss hinabsinkenden Sonne mit dem zur Heimath (eigentlich »zu seinem Zelt«) zurückkehrenden Helden wird klarer, wenn gesungen wird: »Wolkenlos sinkt nun die Sonne« . . . Ein andres Bild fesselt ihr Auge (Allegro, zuerst gestossene Holzbläser). Sie erkennt ein Schiff (Presto con fuoco), winkt mit ihrem Schleier, ruft ihrem Gatten Hüon zu, herbeizueilen, weil die Retter nahen (Freudemotiv der Ouverture). Das Presto bildet als Ausbruch überströmender Freude den Höhepunct der Arie, die wegen der Verschiedenartigkeit der in ihr angeregten Stimmungen, wegen des erforderlichen Stimmumfangs, der Geläufigkeit, der Kraft keine kleine Aufgabe

an die Sängerin stellt. Die Worte: »O Hüon, mein Gatte!« müssen natürlich halb in die Coulisse gesungen werden, durch welche Hüon (zu Lande) davongeeilt ist, während ihr Winken dem vorbeisegelnden Schiffe gilt.

Statt der erwarteten Retter erscheint Abdallah mit Seeräubern (die Partie des Abdallah kann auch von mehreren Seeräubern gesungen werden, wodurch eine Rolle in Wegfall kommt). Der zurückkehrende Hüon wird verwundet und verliert die Besinnung, während Rezia aufs Schiff fortgeschleppt wird. Oberon erscheint und befiehlt dem Puck, den Hüon sieben Tage lang in Schlaf zu bannen und ihn dann in den Garten des Emirs von Tunis hinüberzuführen. Puck verwandelt die dürren Felsen in einen prächtigen Blumengarten. Der Mond geht auf, Meermädchen lassen ihr berühmtes Lied erklingen, Elfen, Feen, Waldnymphen, Wassergeister erscheinen, tanzen, gruppiren sich u. s. w.

XI. Auftritt.
14. Rec. (W.)
XII. Auftritt.
XIII. Auftritt.
14. (15.) Finale.
XIV. Auftritt.

Auch Fatime und Scherasmin sind dem Wellentode entronnen; der Schlossgärtner Ibrahim des Emirs von Tunis hat sie als Sklaven in seinen Dienst genommen. Das Schicksal, das sie der Freiheit beraubte, war nicht so grausam, sie von einander zu trennen. Fatimes Sorge um Rezias Schicksal weicht der Hoffnungsfreude, da ein Traum sie in ihr Heimathland versetzte *(Andante con moto)*, wo sie das Lied von der glücklichen Entführung der Zenab durch Jussuf vernahm *(Allegro)*.

III. Aufzug,
I. Auftritt.
Rec. (W.)
15. Arie.
(16. Lied bei W.)

Die Sylben: »al, al« sollen ein freudiges Lallen darstellen. Der Klang der heimischen Cither wird durch das Pizzicato der Str. nachgeahmt.

Scherasmin tritt auf, beide tauschen Jugenderinnerungen (Andante grazioso) und schöpfen bei aller Trübsal aus ihrem Beieinandersein Frohsinn und Lust (Allegro). Indess sie sich entfernen, zaubert Puck den schlummernden Hüon herbei, da überbringt ihm Fatime

II. Auftritt.
Rec. (W)
16. (17.) Duett.
III. Auftritt
Rec. (W.)

IV. u. V. Auftritt. auch schon die Kunde, Rezia befinde sich im Harem des von ihrer Schönheit geblendeten Emirs. Auf Scherasmins Rath beschliesst Hüon, beim Emir als Gärtner

17. (18.) Terzettino. in Dienst zu treten. Sie vertrauen ihre Wünsche dem Höchsten an.

Das eigentliche Gebet beginnt bei Fatimes Worten:

(Allegro moderato.)

FAT. Unsicht - ba - rer, voll Macht und Licht

und kennzeichnet sich durch edle Empfindung nud feierlichen Klang (fast ausschliesslich Blasinstr.).

VI. Auftritt. Rec. (W.)

Der nächste Auftritt: der Emir Almansor, welcher Rezias Erscheinen ankündigt, ist überflüssig. Als Überleitung nehme man die letzten 3 Tacte des Recitativs.

VII. Auftritt. 19. Cavatine.

Rezia klagt in einer schwermüthigen Cavatine den Abendlüften ihren Kummer:

». . . . Kummer ist jetzt noch mein einziges Gut; Wie Peris von Duft, leb' von Thränen ich so. Und sei auch für andre wohl trübe ihr Quell« (richtiger: sein, des Kummers Quell d. h. die Ursache meines Kummers, meine Liebe, wie auch im Original sinngemäss steht: its tears d. h. the tears of the sorrow), »Mir ist er wie Geluns Gewässer so hell« (Grandaurs Textbearbeitung giebt hierzu die Erläuterung: »Das Wasser der Quelle Gelun wird seiner Klarheit halber das Wasser des Paradieses genannt«). Rezia ist — gleichsam — von der Geissel der Wüste, dem glühend heissen Wüstenwind Chamsin, so schwer getroffen, dass sie aller Hoffnung Valet gesagt und nur noch der Rückerinnerung an ihr einstiges Glück lebt. Ein etwas schwülstiger Text, dem Weber geschmackvoller Weise jedoch nur die Grundstimmung entnahm.

Rec. (W.) VIII. Auftritt.

Almansor tritt zu der Bekümmerten; schon will er, da seine Bitte um Erhörung nichts fruchtet, befehlen, als ihm seine Gattin Roschana den Weg vertritt. Die Beleidigungen, die er ihr entgegengeschleudert, wecken in ihr

IX. Auftritt. den Durst nach Rache. Auf den mehr und mehr mondhellen Schauplatz eilt Fatime, welche von dem gleich nach ihr auftretenden Hüon die Nachricht erhält, dass ihn ein

bedeutungsvoller Blumenstrauss, der ihm »von ungeseh'ner Hand« vor die Füsse geworfen wurde, sowie eine auf ein Lorbeerblatt eingegrabene Schrift nach Sonnenuntergang zu einem Stelldichein durch die Thüre in der Myrtenlaube einladen. Fatime meint nicht anders, als dass Rezia die Spenderin dieses Strausses sei, Hüon entsendet sie, alles zur Flucht bereitzustellen und lässt seinem neu entflammten Frohmuth in einer Arie freien Lauf, in deren elegischem Mittelsatz er sich die jetzigen Qualen der Rezia vergegenwärtigt.

X. Auftritt. 19. (20.) Arie (W.)

Diese Arie ist von Wüllner der englischen Ausgabe entnommen und wird in der deutschen durch eine andre ersetzt. An kräftigem dramatischem Gehalt ist sie der letzteren überlegen und an rein musikalischer Bedeutung ist sie ihr mindestens ebenbürtig.

Nicht Rezia, sondern Roschana, allein, verschleiert, erwartet ihn; ihr Ansinnen, dass er den Almansor im Schlaf ermorden und als ihr Gatte den Thron von Tunis einnehmen möge, weist er entrüstet zurück. Sie wendet ein letztes Mittel an und versucht, durch den Tanz reichgeschmückter Sklavinnen, die ihm Wein darreichen, seine Sinne zu umgaukeln.

Verwandlung. XI. Auftritt. Rec. (W.)

XII. Auftritt. 20. (21.) Chor u. Ballett.

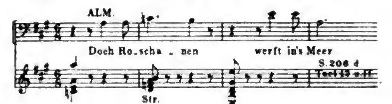
Seine nicht immer geschmackvollen Entgegnungen (»Nicht wohnt der Reiz noch der Freude Preis in der Buhlerin Hand, sei wie Schnee sie so weiss: Eher fürwahr mir die Hand behagt, die der Wurm im modrigen Grab benagt«) können durch einen 103 Tacte umfassenden Sprung, Part. S. 198, 4. Tact auf S. 206, 1. Tact verkürzt werden.

Hüon entreisst sich mit Gewalt den Umschlingungen der Frauen, als Almansor die Scene überrascht und ihn hinwegführen, die Roschana ins Meer werfen heisst.

XIII. Auftritt. Rec. (W.)

Im Rec. (W.) lässt sich Roschana noch zu einem Ausbruch ihres Hasses gegen Almansor herbei, der ihre Schuld weder zu beschönigen noch auch den Almansor einzuschüchtern

vormag. Wir schlagen folgende Veränderung und Kürzung vor: Part. S. 206b, nach dem 6. Tacte:



XIV. Auftritt. Rec. (W.)

Auf dem Platz vor des Emirs Palast wird ein Scheiterhaufen errichtet, von dem sich der über die Vorgänge bei Roschana noch uneingeweihte Scherasmin nichts Gutes verspricht. Da sieht er plötzlich das lang vermisste Zauberhorn am Baume schaukeln, er nimmt es an sich und eilt vergnügt von dannen.

XV. Auftritt.

Der XV. Auftr., Fatime und Scherasmin, berichtet Bekanntes: Sprung von Part. S. 206f vorletzter Tact (ausser Singstimme) ausschl. auf 206g viertletzter Tact.

XVI. Auftritt.

Indess naht Almansor mit Gefolge; noch versucht Rezia, von ihm die Begnadigung des Geliebten zu erlangen; der Tyrann bestimmt auch sie für den Verbrennungstod. Nach einer letzten Umarmung mit Hüon

XVII. Auftritt.

beschreiten beide den Holzstoss; schon ist der Befehl ertheilt, ihn zu entzünden, als der getreue Scherasmin

21. (22.) Finale Allegro.

hinter der Bühne das Horn erklingen lässt

Allegro.
Hr.

und dadurch die in unwillkürliche Tanzbewegung ver-

XVIII. Auftritt. Allegro furioso. Allo. maestoso.

setzten Tunesier davonjagt. Mit einer sanften Musik *(Fl. u. Cl.)* erscheinen Oberon und Titania. Der Elfenkönig dankt dem treuen Paar für seine Standhaftigkeit und verheisst ihm *(während oft ertönende Flöten- und Klarinettenarpeggien ein frohes Davoneilen andeuten)* glückliche Heimkehr. Sogleich verwandelt sich, während ein theilweise

Marcia maestoso.

von der Ouverture her bekannter Marsch *(vgl. Ouverture,*

Marschmotiv) einsetzt, die Scene in Karls des Grossen Thronsaal. Der König und seine Edeln ziehen auf; Hüon berichtet kniend die Lösung seines Versprechens und erntet nebst der Hand der treuen Rezia die Huldigungen aller Anwesenden.

XIX. Auftritt.



Der Oberon erreicht den Freischütz und die Euryanthe weder an Ursprünglichkeit der Erfindung noch an dramatischer Kraft des Ausdrucks. Den Komponisten liess der Text im Stich, der an die Stelle psychologischer Entwickelung das Eingreifen des Geisterfürsten setzt und so die handelnden Personen zum überwiegenden Theil zu dessen Marionetten stempelt. Immerhin ist der Meister nirgends zu verkennen, von einzelnen hervorragenden Schönheiten ganz abgesehen. Als neues Element tritt hier die musikalische Schilderung der zarten Luftgestalten des Elfenreichs zu Tage. Eine prächtige Ausstattung ist die erste Lebensbedingung dieser Märchenoper.



c. Heinrich Marschner,

geboren 16. August 1796 in Zittau, gestorben 14. December 1861 in Hannover, zuerst Student der Rechte in Leipzig, wandte sich der Musik zu und schrieb eine unter C. M. v. Weber in Dresden 1820 nicht ohne Erfolg aufgeführte Oper »Heinrich IV. und d'Aubigné«. Von 1824—26 unter Weber Musikdirector an der Dresdner Hofoper, ging er 1827 als Theaterkapellmeister nach Leipzig, woselbst er am 28. März 1828 den Vampyr, im December 1829 Templer und Jüdin, beide Opern mit grösstem Erfolg, zur Aufführung brachte. Zu beiden Opern dichtete sein Schwager Wohlbrück den Text. Nachdem er 1831 als Hofkapellmeister nach Hannover gekommen war, in welcher Stellung er bis 1859 verblieb, komponirte er den ihm anonym zugesandten Text Hans Heiling, als dessen Dichter sich später Eduard Devrient, damals Berliner Hofopernsänger, bekannte.

Hätte Marschner den hohen Flug, den er in diesen drei Opern nimmt und der sich von der einen zur andern durchaus in aufsteigender Richtung vollzieht, weiter innezuhalten vermocht, hätte er mit der Selbsterkenntniss, welche das Zeichen eines grossen Genies bildet, den wirklich genialen Kern seiner Schöpferkraft mehr und mehr herausgearbeitet und gekräftigt, er wäre der Grössten Einer geworden, während er jetzt, in Einzelheiten unübertrefflich, im Ganzen auf Webers und, wiewohl in geringerem Grade, auch auf Spohrs Gefolgschaft zu verweisen ist.



1.

Der Vampyr.

Grosse romantische Oper in zwei Aufzügen.

Text von W. A. Wohlbrück, Musik von Dr. H. Marschner*).

Eine der düstersten Volkssagen lieferte dem Textdichter des Vampyr den Stoff. Man denkt unwillkürlich an die schaurige Schilderung der Strafe der Meineidigen, welche in den Sagen unserer Väter, in der Edda entrollt wird (Völuspa, die Kunde der Wala, in H. v. Wolzogens Übersetzung, Reclams Universal-Bibliothek, S. 151):

»Einen Saal seh' ich ferne der Sonne stehen,
das Thor gegen Norden, am Todtenstrand;
dem trieft durch die Fenster in Tropfen der Eiter;
denn Schlangenrücken umschlingen den Raum.
Dort treibt er im Osten durch Eiterthale,
mit Schlamm und Schwertern, der Schlingerstrom:
da seh ich sie waden durch sumpfdicke Wogen,
die Männer, die Meineid und Mord verübt
und zur Untreu' verleitet des Andern Geliebte;
da saugt und frisst an entseelten Leichen
der wölfische Neidhagen.«

Unserm Text zufolge war der Eidbrüchige verdammt, nach seinem Tode umzugehen und das Blut derer, die ihm am theuersten waren, zu saugen: »Bei deinem Leben hatt'st du geschworen: was durch dich lebt, ist durch dich verloren!« Erst dann gehörte er vollends der Hölle an. Doch gab es Bedingungen, unter denen

*) Die Orchesterpartituren der Marschnerschen Opern sind nur abschriftlich vorhanden. Zur Einsicht in den Dialog, der in den Partituren fehlt, dienten die freundlichst zur Verfügung gestellten Souffir-Klavierauszüge des Kölner Stadttheaters. Die Klavierauszüge sind bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

sie ihn für eine Frist wieder herausgab: »wenn er seinen Schwur erfüllet, wenn bis künft'ge Mitternacht« (von der vorhergehenden Mitternacht an gerechnet) »er drei Opfer uns gebracht: für drei Bräute zart und rein soll dem Vampyr ein Jahr bewilligt sein«. Der Vampyr war, sobald er verwundet wurde, in Gefahr, sein Leben wieder zu verlieren, falls es ihm nicht gelang, sein Angesicht den vollen Strahlen des Mondes auszusetzen und aus ihnen neue Lebenskraft zu saugen.

Ouverture.

In der Ouverture bekämpfen sich die böse Gewalt, die den Menschen ins Verderben ziehen will und die durch den Anfang:



sowie durch das in der Oper mehrmals wiederkehrende, dem Anfang des zweiten Aufzuges des Parsifal stimmungsverwandte, verzweiflungsvoll klagende Motiv charakterisirt wird:



sowie andererseits die aufopferungsvolle treue Liebe mit dem aus dem Duett 19 entnommenen Motiv: Nach einem fugirten Durchführungssatz, welcher das Vorbild der Euryanthen-Ouverture erkennen lässt, tönt das Liebesmotiv triumphirend aus.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

In einer »starren Wildniss« sammeln sich bei Mondenschein um Mitternacht Hexen, Geister, Teufelsfratzen; sie erwarten ihren Meister unter wüsten Verschlingungen und spukhaften Tänzen.

Sogar die Tonart der Wolfsschlucht, Fis-moll, hat der Komponist beibehalten. Im Übrigen steht er in der Ausmalung des Grauenhaften um Nichts hinter seinem Vorbilde Weber zurück, wofür nur ein Beispiel angeführt sei:



Durch häufige Führung der Singstimmen im Einklang wird der Chor durchdringend und einschneidend.

Melodram.

Mit Donner und Blitz, und während sich ein gelbrother Schein über das Theater ausbreitet, der das Mondlicht verdunkelt, erscheint der Meister der Hölle, Lord Ruthven an der Hand führend. Er erlaubt ihm noch ein Jahr auf der Erde zu wandeln, wenn er bis Mitternacht drei Bräute der Hölle zuführt, was zu erfüllen Ruthven schwört.

Andante sostenuto.

Nach den Worten des Meisters: »Für drei Bräute zart und rein« wird die düstere Färbung des Orchesters (Ob., geth. Vc. und Br., Pk. trem.) plötzlich durch zwei Schreie der kl. Fl. und Kl. unterbrochen, die eine neue Abart des Höllengelächters im Freischütz bilden und durch die ganze Oper an passenden Stellen wiederkehren:

Schon naht die erste der Bräute (die Ruthven, der eben jetzt von der Erde für immer zur Hölle fahren sollte, in der Voraussicht der Erlangung neuer Frist schon vorher für seine Liebe gewonnen hat), und mit einem gespenstig leisen Chor schlüpfen die Nachtgestalten in ihre Schlupfwinkel zurück.

Allegro molto.

Ein Sprung lässt sich von Tact 37, 2. Viertel, bis Tact 98, 1. Viertel anbringen.

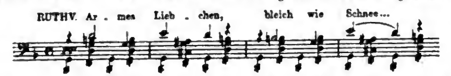
II. Auftritt.
2. Rec. u. Arie.

Jetzt könnte der Vampyr die furchtbaren Seelenqualen schildern, die ihn ergreifen, wenn er gegen seine bessere Einsicht von dem grausigen Durst nach dem Blute seiner Opfer befallen wird; im Gegentheil deckt er seine viehische Mordlust in höhnischer Vergegenwärtigung der Verführten schonungslos auf. Solche Worte, solche Herzensergiessungen, die fortdauernd im Zuschauer Widerwärtigkeit und Abscheu erzeugen, müssen als ein Missgriff bezeichnet werden. Könnten sie durch andre ersetzt werden, die nur eine einzige menschliche Seite im Vampyr erklingen liessen, wie es der Scene mit Aubry (14) nachgerühmt werden darf, so wäre ein wunder Punct der Oper beseitigt.

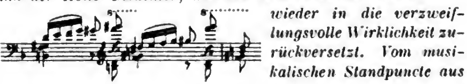
Nur theilweise vermag die Musik hier lindernd einzutreten und die Aufmerksamkeit von den Worten auf deren musikalische Einkleidung abzulenken. Nach kurzem Anklingen des ruhelosen Motivs, das schon im Hauptsatz der Ouverture erschien, erhält die Mordlust eine fast zu milde Färbung:



die aber verschwindet, sobald Ruthven das Stöhnen der Gemordeten ausmalt. Nur in der ziemlich ausgedehnten Gesangsstelle:



überwiegt das Mitleid über seinen Spott. Kaum denkt er der Tage, wo er noch nicht fühllos gegen den Schmerz war, als ihn der Hölle Gelächter, das aus dem Orchester schallt:



wieder in die verzweiflungsvolle Wirklichkeit zurückversetzt. Vom musikalischen Standpuncte aus

bildet die Arie eine wild zerrissene, aber packende Seelenschilderung.

III., IV. Auftritt.
Dialog.

Das erste Opfer ist Janthe, Berkleys Tochter, die ihren Eltern mitten unter den Vorbereitungen zum Empfange eines Freiers in der Nacht entronnen ist. Angst und Beschämung verkümmern ihr die Freude des Wiedersehens *(der langsame Satz des Duetts, Andantino, trägt dieser Mischempfindung namentlich im Anfang Rechnung):*

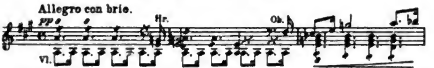
3. Duett.



bis Ruthvens Zärtlichkeit *(im Allegro con brio)* all ihre Skrupel verstummen macht.

In dem Seitensatze des schnellen Theils kehrt die obige Triolenfigur aus Ruthvens Arie: »Ha, welche Lust«, mit einem düstern Vorhalt in den Violoncellen versehen, zur Bezeichnung des ersten unheimlichen Eindrucks, den Ruthven auf Janthe hervorgebracht, wieder. Das ganze Duett lehnt sich namentlich in den Gesangspassagen stark an Weber an.

Hinter der Bühne ertönen Hornrufe *(die aufsteigende Ob. und Fl. deuten auf Janthes Angst):*



und während Ruthven und Janthe in die Höhle enteilen, kommt Berkley mit Jägern und Dienern mit Fackeln, um seine Tochter zu suchen. Er macht die Entdeckung, dass es die berüchtige Vampyrhöhle ist, vor der er sich befindet; schon will er den verrufenen Ort verlassen, als Janthes fürchterliches Hilfsgeschrei und Ruthvens Hohnlachen aus

V. Auftritt.
4. Chor mit Soli.

dem Innern der Höhle erschallen. Seine Begleiter schleppen den Mörder herbei, Berkley stösst ihm das Schwert in die Brust und will in die Höhle dringen, als ihm schon sein Diener mit der erschütternden Kunde entgegenkommt: »Brust und Nacken deiner Tochter sind voll Blut: gift'ger Zähne Spuren verrathen das Entsetzliche, sie ward zum Opfer dem Vampyr.« Alle wenden sich mit Entsetzen von Ruthven ab und stürzen davon.

VI. Auftritt.

Richtiger wird die Leiche der Janthe von den übrigen Dienern Berkleys aus der Höhle gebracht und in des Vaters Behausung hinweggetragen.

Der ziemlich ausgeführte, an Webers Jägerchöre anklingende Chorsatz beginnt mit dem durchgehends verwandten Motiv:

Allegro.

Nach Berkleys Worten wird er kurz wiederholt, sodass sich bis hierher eine symmetrische Form ergiebt. Was folgt, ist der Form nach ganz an die Poesie angelehnt, ohne desswegen irgendwie zerrissen zu werden und ist ebenso wie Berkleys erste Worte durchaus bewundernswerth. Des Vaters Jammer über die Todesnachricht vermischt sich mit dem Entsetzen über die That in den düstern Tacten:



(Ein Sprung in den Worten des Dieners darf nicht mit dem ersten, sondern erst mit dem fünften Tact beginnen und geht bis zum zwölften Tact einschliesslich.)

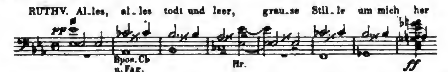
VII. Auftritt.

Noch regt sich in Ruthven das Leben, doch er liegt im Thal und im Dunkel; wird er die Höhe und mit ihr den rettenden Mondschein erreichen?

Das Motiv des Chors erscheint hier in einer Umbildung und Färbung, welche düsterste Trostlosigkeit ausdrückt:



Auch die Tacte:



mit dem nachfolgenden Höllengelächter sind meisterhaft in der Farbe getroffen.

VIII. Auftritt.
Dialog.

Da tritt *(mit den durch ihre Einfachheit und hellere, wenn auch noch bange Färbung hervorstechenden Tacten):*



Sir Aubry, ein armer Edelmann, auf. Er hat sich verirrt und ist nicht wenig erstaunt, in dem scheinbar Verendeten seinen einstigen Lebensretter Ruthven wiederzufinden. Die Dankbarkeit nöthigt ihn, den ihm von Ruthven abverlangten fürchterlichen Schwur der Verschwiegenheit über alles, was er von ihm »weiss oder erfahren oder auch nur ahnen mag« zu leisten und ihn langsam auf die mondbeschienene Höhe zu geleiten. Aubry ahnt, wen er vor sich hat und »entflieht mit Entsetzen von der Scene«, indess Ruthvens bisher starre Gesichtszüge sich immer mehr beleben und er schliesslich ganz aufgerichtet dasteht.

5. Sostenuto.

Der schauerliche Vorgang, der dadurch noch gespensterhafter wirkt, dass Ruthven an den meisten Bühnen in starrer Körperhaltung vom Mond gleichsam emporgerichtet wird, erhält erst durch die Musik seine ganze Eindrucksfähigkeit. Zuerst ist es die Mattigkeit des Todes:



dann die wieder erwachende Qual des Daseins:



endlich die belebende Kraft der Mondstrahlen:

Fl. Ob. Cl.

Br. u. Vc.

die in genialer Weise angedeutet werden.

Verwandlung. IX. Auftritt

Meist wird wegen der Schwierigkeit eines schnellen Dekorationswechsels hier der zweite Aufzug begonnen.

6. Scene u. Arie.

Die helle Frühlingssonne scheint in die Fenster des Schlosses Sir Davenauts. Seiner Tochter ist die Kunde geworden, dass Aubry, mit dem sie ohne Vorwissen ihres Vaters seid ihrer Kindheit durch innige Zuneigung verbunden ist, zurückkehrt. Sie sieht ihn sich dem Schlosse nähern, eilt ihm entgegen, er erscheint, und Worte reinster Liebe und freudigsten Entzückens strömen von ihren Lippen.

X. Auftritt. 7. Duett.

Der Anfang der Scene Malwinens enthält in den Soloblasinstrumenten (Ob., Fl., Kl.) eine zartsinnige Schilderung des erwachenden Frühlings:



Das Jubiliren der Natur. mit seiner kräftig einschneidenden Dissonanz kehrt sowohl im ersten Allegretto wie nach dem kurzen und weihevollen Gebet im Allegro con brio wieder. Auch das lebhafte, freudig erregte Duett:

Allegro affettuoso.

MALV. Du bist's, du bist's, du bist's, es ist kein Traum!

AUBRY. Du bist's, du bist's, du bist's, es ist kein Traum!

ist, wie die Arie, symmetrisch in der Form und mit einem langsameren Mittelsatze, der die Rückerinnerung an die Trennungszeit zum Gegenstande hat, versehen. Überall ist Webers Vorbild wahrzunehmen; doch entschädigen Frische und Natürlichkeit der Erfindung, sowie strotzende Farben der Instrumentation für die mangelnde Selbständigkeit.

Dialog.

Heute, an ihrem Geburtstage, will endlich Malvina ihrem Vater das Geheimniss ihrer Liebe anvertrauen: sie hofft ihn um so geneigter zur Einwilligung in ihren Bund mit Aubry zu finden, als dieser ihm durch die Niederschlagung fremder Ansprüche auf die Grafschaft Shelburn einen wichtigen Dienst erwiesen hat. Wirklich lässt des alten Davenauts Begrüssung an Herzlichkeit nichts zu wünschen. Leider schneidet er jeden Versuch der geplanten Eröffnung Malvinens durch die Mittheilung ab, er habe ihr in Earl (Graf) von Marsden einen Bräutigam erkoren.

XI. Auftritt.

In England richtet sich bekanntlich der Name der Adelsfamilien nach dem Besitzthum, das sie haben. Wie wir im zweiten Aufzuge erfahren, ist der frühere Graf von Marsden gestorben. Die Grafschaft Marsden fällt dadurch an den Bruder des Grafen, Lord Ruthven, der lange Zeit auf Reisen war, ohne Wissen der Leute gestorben ist und jetzt als Vampyr umgeht. Sein Erscheinen in Marsden genügt, um ihn von allen Seiten als den rechtmässigen Grafen von Marsden grüssen zu lassen. Nur Aubry, der längere Zeit entfernt war, weiss anfangs nichts davon, dass der jetzige Graf von Marsden und der frühere Lord Ruthven jetzt ein und dieselbe Person ist.

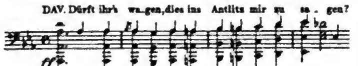
Diesen Bescheid hatte Malvina freilich nicht erwartet:

8. Terzett.



Ihre Überraschtheit wird vom Vater zuerst als Freude gedeutet. In einem *(an vielen Bühnen übergangenen, bei*

einigermassen sauberer Ausführung aber sehr wirksamen, dramatisch nicht unberechtigten) Larghetto suchen die Liebenden Fassung zu gewinnen, während der Alte die Vorzüge des Schwiegersohnes durchdenkt. Endlich entschliesst sich Malvina zum Bekenntniss, auch Aubry wirft sich ihm zu Füssen, doch in Davenaut regen sich nur Zorn und Ingrimm:



hartherzig weist er jeden Versuch, ihn in seinem Entschluss zu erschüttern, zurück, indess Malvina und Aubry ganz der Verzweiflung anheimfallen.

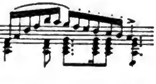
Dies Terzett, welches beim Einsetzen der Trompeten, die des Grafen von Marsden Ankunft verkündigen, schliesst — die folgenden Tacte mit Georgs Ankündigung sind nur Überleitung — ist lebhaft und charakterisirt treffend das Liebespaar im Unterschiede zu dem starrköpfigen Davenaut; nur im Bewegungscharakter ist es nach dem Larghetto etwas eintönig. Es möchte sich empfehlen, die weicheren Stellen: »Ach, seit meiner Kindheit Tagen«, sowie den E-dur-Satz etwas ruhiger zu nehmen. Von Kürzungen ist nur die von 45 Tacten vor dem E-dur zulässig.

XII. Auftritt. 9. Finale. Allegretto giojoso.

Landleute nahen in frohem festlichem Aufzuge und feiern Malvinens Geburtsfest mit Gesang und Tanz:



XIII. Auftritt.



Georg, Davenauts Diener, kündigt das Erscheinen des Grafen von Marsden an der Hand Davenauts, der ihm entgegengegangen, an und

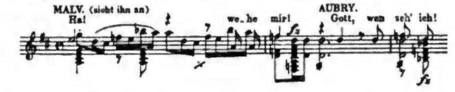
Vivace.

heisst den Chor das Heilslied auf das Haus Davenaut anstimmen:

Meno messo.



Der Anblick des unheimlichen Gastes erfüllt die ahnungsvolle Malvine und noch mehr Aubry, der den Vampyr wiedererkennt *(auf den Schlag beim ersten fz in Orchester)*, mit Entsetzen:



Aubry: Seh' ich recht, Du bist Lord Ruthven? Ruthven (ruhig): Nein Sir! Ruthven ist mein Bruder, der auf Reisen schon seit Jahren auf dem festen Lande ist, lieb ist mir es zu erfahren, was ihr etwa von ihm wisst! Mit dieser Lüge kann Ruthven bei Aubry Glauben finden, der von dem Ableben des früheren Grafen Marsden noch keine Kenntniss hat, nicht aber bei den Übrigen, die ja überdies wissen, dass der Lord Ruthven und der neue Graf dieselbe Person bildet. Desswegen muss Ruthven seine Erwiederung an Aubry mit halblauter Stimme richten. (Wahrscheinlich waltet ein Versehen des Textdichters vor, das aber auf diese Weise verdeckt werden kann). Auf Aubrys Entgegnung folgt in der Regel sogleich das Recitativ (Davenaut: Nun Malvina u. s. w.), sodass das ganze etwas schwerfällige Ensemble wegbleibt.

Ruthven bietet alle Galanterie auf (*während das Orchester wieder das aus seiner Arie bekannte Verführungsmotiv erklingen lässt*), einen freundlichen Blick von Malvina zu erringen, und nur um so zuverlässiger wird er dadurch von Aubry in seiner wahren Gestalt erkannt. Immer wieder dringt dieser auf ihn ein, um ihn von seinem scheusslichen Vorhaben abzubringen. Mit unheimlicher Starrheit erinnert ihn Ruthven (*nur von 2 Posaunen in Octaven begleitet*):

RUTHV. Still! Ge.denk' an dei.nen Schwur

pp

Andantino con moto.

Nach einem (*nicht sehr angebrachten und darum überall*

erheblich gekürzten) Ensemble ordnet Davenaut die Hochzeitsfeier noch am selben Tage an, der Chor lässt sein »Heil!« erschallen und jeder ist mit seinen Gedanken beschäftigt.) Der Vorhang fällt.

Dies Finale baut sich musikalisch in recht wirksamer Steigerung auf, während es die Handlung vollkommen in der Schwebe hält. Was zunächst das Andantino anbetrifft, so schlagen wir vor, es auszulassen, und an den Tact, welcher der dritten Mahnung Ruthvens: »Still gedenk an deinen Schwur« folgt, folgende Überleitung anzufügen:

Jetzt geht es sogleich nach dem $^9/_8$ Tact beim C-Vivace weiter. Selbstverständlich dürfen die Singenden nicht unthätig das Fallen des Vorhanges erwarten. Davenaut muss zum Schluss im Begriff stehen, sich mit seiner Tochter und Ruthven — zur weiteren Besprechung der Hochzeitsfeier — hinweg zu begeben. Ruthven schiesst während des ganzen Ensembles Basiliskenblicke auf Aubry, der ganz abseits steht und nur aus Malvinens Anblick etwas Muth und Hoffnung schöpft. Diese, die dem Gebot des Vaters äusserlich nachzugeben scheint, zeigt doch soviel Widerwillen gegen Ruthven und beherzte Haltung, dass über ihre wahren Gesinnungen kein Zweifel bestehen bleibt.

II. Aufzug,
I. Auftritt.
10. Introduction.

Die Landleute des Schlosses Marsden sind in ausgelassenster Fröhlichkeit. Des alten Perth Tochter Emmy soll sich mit Georg, dem Diener Davenauts verehelichen. Die Hochzeitsfeier ist auf den Abend verlegt, weil der Bräutigam noch auf dem Schlosse Davenauts beim Geburtstage des Fräuleins zu thun hat. Unterdess lassen sichs die Bauern bei Wein und Tanz trefflich behagen.

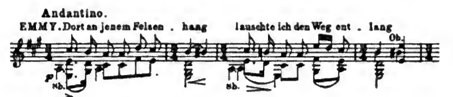
Nächst dem Gespensterhaften, Unheimlichen ist es das fröhliche Volkstreiben, in dessen musikalischer Schilderung der Komponist ein Meister ist. Er weiss volksthümlich zu sein, ohne ins Gewöhnliche und Verbrauchte zu fallen.

Dialog.

Weder Braut noch Bräutigam sind zu sehen und während hauptsächlich der weinselige alte Blunt mit seiner schwatzhaften Gattin Suse die Kosten der Unterhaltung trägt, erscheint wenigstens Emmy, halb in Thränen: »wenn beim frohen Hochzeitsfest mich der Bräut'gam warten lässt, soll mich das nicht traurig machen!«

II. Auftrttt.
11. Lied.

Eine rührende Anmuth und Lieblichkeit wohnt diesem Liede inne, das mit seinem Wechsel der Tactarten eine sehnende Erwartung ausdrückt, auch in der Instrumentation in den Grenzen zarter Schüchternheit bleibt (Str. ohne Cb., 2 Fl., 2 Ob.) und schon im Voraus den Schatten der Trauer auf Emmys liebliche Erscheinung wirft:



Die Erzählung **Greens** von der Ermordung Janthes durch einen Vampyr in der letzten Nacht giebt Emmy Gelegenheit, die Romanze vom Vampyr zu singen, in der sie als ein mit lebhafter Phantasie begabter, für mächtige Eindrücke leicht empfänglicher Charakter erscheint.

12. Romanze.

In Erfindung, Modulation, Klangfarbe ist die Romanze ein Meisterwerk; man beachte die Hauptstelle:



III. Auftritt.
Dialog.



Während der letzten Worte ist Ruthven unbemerkt herbeigekommen. Sein plötzlicher Gruss, sein todtenbleiches Gesicht erzeugen bei Allen anfangs ein Entsetzen, das er jedoch mit Freundlichkeit und Freigebigkeit schnell zu verscheuchen weiss, auch erkennt ihn Perth sogleich als den Bruder des verstorbenen gnädigen Herrn und als jetzigen Grafen Marsden. Er ist vom benachbarten Davenaut herbeigeeilt, um der Hochzeitsfeier der schönen Emmy beizuwohnen, in Wahrheit um bis Mitternacht ein drittes Opfer zu verführen. Während er die Räume seines Schlosses und seinen Weinkeller für die Hochzeit öffnen lässt, bleibt er mit Emmy allein zurück.

13. Terzett.

Seiner ungestümen Galanterie weicht sie zuerst mit zarter Koketterie aus:



»um für Ernst es anzunehmen, was Euer Mund nur spricht.« Gleich darauf erscheint Georg im Hintergrund:

IV. Auftritt.



Seine freudige Erwartung weicht bald dem Unmuth, als er Ruthvens stets zunehmende Zärtlichkeit, wie Emmys stets vermindertes Widerstreben wahrnimmt.

Feinsinnig deutet die Musik Emmys Verschämtheit an, als Ruthven um einen Kuss bittet; sie zaudert, stockt, wie die Musik sich verlangsamt, endlich fällt sie wieder in ihre ersten Worte zurück, während die Musik in zarten Accorden der Holzbläser und Hörner Emmys heimliche Freude über solchen Triumph ihrer Schönheit weiter andeutet:



Er küsst sie und damit ist sie ihm verfallen. Erst nach einer Weile tritt Georg hervor.

Das ist ein Fehler, der durch einen kleinen Sprung leicht vermieden werden kann. Nach dem Kuss fallen die ersten 27 Tacte des Allegro aus (bei Nb.) und Georg, der sich nicht länger halten kann, tritt vor (in den ersten Tacten sind Emmys Worte ein wenig zu verändern):



Ruthvens Worte sind entbehrlich, da er sie später ähnlich wiederholt.

Auch nachdem Ruthven in den Tanzsaal davongeeilt, setzt Georg seine Vorwürfe gegen Emmy fort, als athemlos Aubry erscheint und Ruthven durch Georg herbeiholen lässt.

V. Auftritt. Dialog.

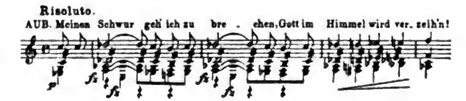
VI. Auftritt.

VII. Auftritt.

Er ist bereit, für die Rettung der Geliebten selbst zum Meineidigen zu werden:

VIII. Auftritt.

14. Grosse Scene.



Diese Stelle wird dadurch bedeutungsvoll, dass Ruthven sie später wiederholt, um die Strafen des Meineides zu schildern: »Nun gehst du, ein grausiger Leichnam, einher, bestimmt, dich vom Blute derer zu nähren, die dich am meisten lieben und ehren«. Auch in Aubrys Arie kehrt sie wieder.

Da enthüllt ihm Ruthven das Loos, das desjenigen harrt, der seinen Eid brach, wie er im Grab nicht Ruhe finden kann, wie er seine Theuersten morden muss und von ihnen verflucht wird. Das gellende Geschrei des Fluches verhallt und »ein liebliches Mädchen mit lockigem Haar«



Es ist das Töchterchen des Verdammten, beten will sie für ihn, »du möchtest gern schonen und kannst es doch nicht ..., du musst es saugen, das theure Blut!« Ruthvens eigene Geschichte war es, die er ihm erzählt: »Jetzt geh' hin! und brich deinen Schwur!«

IX. Auftritt.
15. Arie.

Nach diesem dramatisch-musikalischen Höhepunct, welcher zwar der zusammenhängenden musikalischen Form ermangelt, dafür aber im engsten Anschluss an die Poesie eine erschütternde Schilderungskraft entfaltet, bedeutet die sich anschliessende Arie des Aubry, der in zarten Tönen das lachende Einst und das trostlose Jetzt bedenkt, einen fühlbaren Abfall. Das Richtigste wäre, dass er die Arie vor der Scene mit Ruthven sänge, was ohne erhebliche Änderungen bewerkstelligt werden

könnte. Dann wäre auch eine werthvolle Fortführung der Spannung des Zuschauers für das nachfolgende Duett erreicht.

X. u. XI. Auftritt.
16. Duett.

Ruthven hat Emmy aus dem Tanzsaal zu locken gewusst, um in der verschwiegenen Stille des Gartens sein furchtbares Werk zu vollführen.

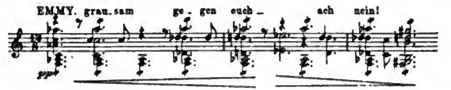
Die Mischung von Empfindungen widerstreitendster Art, Ruthvens Zärtlichkeit, die wie eine Zaubergewalt wirken muss, das in ihr heimlich grollende Verderben, die Arglosigkeit der leichtgläubigen Emmy, die strafbar wäre, wenn sie nicht der Verantwortlichkeit für ihre Handlungen ganz und gar beraubt wäre, dann die Grundstimmung einer berückenden Umgebung, deren Heimlichkeit, der Mondschein — alles dies ist vom Komponisten in einer ganz meisterhaften Weise in diesem Duett zusammengefasst. Die hauptsächlichsten Motive bilden Ruthvens Werbung:



und Emmys Zusage:



Gleich vorher ist Emmys Antwort auf seine Bitte: »Kannst du länger grausam sein?« bemerkenswerth. Das Orchester deutet die Liebessehnsucht, welche Emmys Herz durchschneidet, an:



Die Geigen werden während des ganzen Duetts gedämpft. Die Steigerungen vollziehen sich in der ersten Hälfte des Duetts gemäss dem mehr drängenden Charakter durch Fortschreitungen der einzelnen Phrasen um einen halben Ton, später

um einen Ton in die Höhe, ein Mittel, das in der neueren Musik so häufig angewandt worden ist.

Um die entsetzensvolle Spannung zum Schweigen zu bringen, welche das Verschwinden Ruthvens und der Emmy in der Laube auf den Zuschauer äussern muss, da dieser jeden Augenblick befürchtet, den Todesschrei der Gemordeten zu vernehmen, griff der Textdichter zu einem Mittel, das in der Hand jedes anderen Komponisten seine Wirkung verfehlt hätte, nur nicht bei Marschner, der hierdurch Gelegenheit fand, seinen zweiten Hauptvorzug zu entfalten und nach dem Grausigen das Fröhliche, nach dem Dämon den Spiessbürger zu zeichnen.

XII. Auftritt.
17. Trinklied und Quintett mit Chor.

Zuerst sind es die vier Saufkumpane Gadshill, Scroop, Green, Blunt, welche in dem bekannten Quartett dem Trinken zu jeder Jahreszeit das Wort reden. Dann kommt Blunts Frau, Suse, herbei und setzt erst ihrem Mann,

XIII. Auftritt.
XIV. Auftritt.

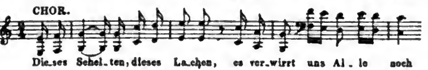
dann den Übrigen den Kopf zurecht, während sich des Chors angesichts ihrer Zungenfertigkeit und Blunts Pantoffelheldenthums eine immer ausgelassenere Heiterkeit bemächtigt.

Blunts Urgemüthlichkeit:



würde jede Andere entwaffnen, nur nicht die keiflustige Suse, deren Redestrom sich ausser in ihrem Gesang in den l. Geigen ergiesst:

bis der ganze Chor sie mit dem gleichen Motiv übertrumpft:



XV. Auftritt.
Dialog.

Das Fallen eines Schusses macht im Nu der Ausgelassenheit ein Ende, Georg kommt »eilig und verstört« und sagt zu Perth: »ach, eure Tochter ist ermordet, und ich, weh mir, erschoss den gnäd'gen Herrn«. Das Wichtigste, was wir erfahren, bildet seine Nebenbemerkung: »O, es war grässlich zu sehen, wie der Mond ihm in das bleiche Antlitz schien, dessen starre Augen mich rächend anblickten«, weil wir daraus entnehmen, dass Ruthven wieder aufleben wird. Während alle knieend einen stimmungsvollen Trauerchor singen, wird Emmys Leiche langsam über die Bühne getragen.

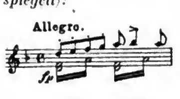
18. Chor.

Verwandlung.
(IV. Aufzug.)
XVI. Auftritt.
Dialog.
19. Duett.

Aubry ist inzwischen wieder nach Davenaut zurückgeeilt, es gelingt ihm, Malvina zu sprechen. Ihr Flehen beim Vater war vergeblich, die Hochzeit ist vorbereitet, der Priester wartet. Seiner Verzweiflung tritt sie dennoch mit der Hoffnung auf Gottes Hülfe *(mit dem Motiv des Seitensatzes der Ouverture)* entgegen.

XVII. Auftritt.
20. Finale.
Allegretto.
Allegro moderato.
Allegretto.
Allegro.

Trompeten verkünden die Ankunft der Hochzeitsschaar, die den Chor »Blumen und Blüthen« (9.) anstimmt. Verspätet, doch von Georgs Kugel vollkommen genesen, erscheint Ruthven und der Hochzeitszug setzt sich trotz des Flehens Malvinens unter den Klängen des früheren Chors in Bewegung. Da stürzt Aubry hervor: »Haltet ein! Nein, nimmermehr soll sie dein Opfer sein!« Der drohende Davenaut *(dessen Erregtheit sich in dem Motiv spiegelt):*



befiehlt nach einem neuen Einspruch Aubrys *(während der Rhythmus des Motivs nur noch heftiger im Basse weiterwühlt):*



Doch Aubrys Verzweiflung giebt ihm und seinen Worten Kraft und Muth; inzwischen verstreicht für Ruthven die kostbare Zeit, er fühlt das Unheil nahen:



Hier pflegen ungeeignete Striche den musikalischen Zusammenhang zu zerreissen und Wichtiges mit Unwichtigem zu unterdrücken. So ist es sehr wichtig, dass nächst dem Chor auch der alte Davenaut sich erweicht, nachdem er zuerst vollkommen korrect gegen Ruthven gehandelt hat, indem er den lästigen Störer Aubry aus dem Saal verwies (besser, hinwegführen liess, weil Aubrys Leidenschaft durch die spätere Bewältigung der ihn hemmenden äusseren Gewalt um so mächtiger zu Tage tritt); ihm scheint Ruthvens Hast nicht ganz berechtigt, und erst als er auf seinen Vorschlag: »Sir, lasst uns bis morgen weilen!« von Ruthven die Antwort erhält: »Ihr gabt mir euer Wort, wollt ihr es ehrlos brechen?«, da befiehlt er die sofortige Trauung. Die Kürzung wird also etwa so lauten müssen (S. 229 des Klavierauszuges vom 2. Tacte an):



Bei Nb. fallen fort das 2., 3., 4. Viertel dieses Tactes, die 53 folgenden Tacte und das 1. Viertel des 54., Aubrys Partie wird, wie angegeben, verändert. Jetzt folgt, wie in der Partitur, das kurze Ensemble, während dessen Aubry abgeführt wird (s. das letzte Notenbeispiel, das hier einen Ton erhöht ist). Nach diesen 16 Tacten folgen 3 Tacte, zu denen Davenaut singt; bei Nb. fallen 32 Tacte aus, sodass die 3 Tacte mit dem Tact nach dem Sprunge lauten:



Andante.

So setzt sich denn der Hochzeitszug mit einem Andante-Chorsatz in Bewegung. Als schon die Thüren der Kapelle geöffnet wurden, stürzt Aubry von Neuem herzu; sein rasender Schmerz lässt ihn das Letzte wagen, vergebens mahnt ihn Ruthven an den Schwur, indess immer stärkere Donnerschläge das Toben der Elemente verkünden, mit lauter Stimme ruft er: »dies Scheusal der Natur« — da schlägt es Eins und Ruthvens Frist ist verstrichen, zum Glück für Aubry, dessen Schwur nur auf 24 Stunden galt und der jetzt ohne Meineid fortfahren darf — »ist ein Vampyr!«

Allegro furioso.

Ein Blitzstrahl vernichtet Ruthven und die geöffnete Erde verschlingt ihn. Langsam erwachen alle aus der Betäubung. Malvina findet zuerst ihre Worte wieder, sie gelten dem Höchsten *(nach dem Thema ihres Duetts mit Aubry* (19) *und Seitenthema der Ouverture)*, und Davenaut fügt, bekümmert über sein Unrecht und froh über den glücklichen Ausgang, die Hände der Liebenden in einander.



2.

Der Templer und die Jüdin.

Grosse romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von W. A. Wohlbrück, Musik von Dr. H. Marschner*).

(60. Werk).

Vorgeschichte. Richard Löwenherz, 1189—99 König von England, war zum Kampf gegen die Ungläubigen nach Palästina gezogen. Durch Zwiste und Eifersüchteleien mit den übrigen am dritten Kreuzzuge (1189—92) betheiligten Herrschern konnte er es trotz seines persönlichen Muthes und trotz vieler kühner Handstreiche zu keinem nachhaltigen Waffenerfolge im Kampf gegen die Ungläubigen bringen. Auf seinem Rückwege kam er durch Schiffbruch an die Küste des adriatischen Meeres und eilte verkleidet nach Deutschland. In Wien jedoch erkannt, wurde er auf Befehl des Herzogs Leopold von Österreich, dessen Fahne er bei der Eroberung von Acre in den Schmutz getreten hatte, dem Kaiser Heinrich VI. ausgeliefert, der ihm zürnte, weil er dem Fürsten von Tankred, des Kaisers Nebenbuhler um das Königreich Sardinien, Beistand geliehen hatte. Erst nach zweijähriger Gefangenschaft auf Schloss Dürrenstein wurde Richard gegen Erlegung eines Lösegelds von 150000 Mark Silber freigegeben. Sein in England zurückgebliebener Bruder Prinz Johann, der mit seiner Stellvertretung betraut war, suchte nur zu bald die Zügel der Herrschaft dauernd an sich zu reissen, mit hinlänglichem Erfolg, um dem König Richard eine offene Rückkehr in sein Land als nicht rathsam erscheinen und ihn erst im Geheimen die Stimmung seines Landes auskund-

*) Klavierauszug nach der zweiten Bearbeitung bei Friedrich Hofmeister in Leipzig.

schaften zu lassen, bevor er seine Königsrechte mit der Aussicht auf nachhaltige Wirkung geltend zu machen hoffen durfte.

Der Zeitpunct seiner Rückkehr 1194 bildet auch den unserer Oper, sowie den des ihr zu Grunde liegenden Romans Ivanhoe von Walter Scott. Der Operntext Wohlbrücks hat so viel Andeutungen und Ansätze aus dem Romane herübergenommen, dass die Oper eigentlich ohne die vollständigen Erläuterungen durch den Roman nicht verständlich ist. Hier seien nur diejenigen Angaben zusammengestellt, welche schlechterdings zur Klärung der Handlung vonnöthen sind.

England war seit der Schlacht bei Hastings (14. Oct. 1066) in zwei feindliche Parteien, die normännische und die sächsische gespalten. Während zu jener der grösste Theil der mit dem Normannenherzog Wilhelm dem Eroberer eingedrungenen und von ihm und seinen Nachfolgern in die Staatsämter und in die verfügbaren Lehen eingesetzten normännischen Adeligen, sowie einzelne Überläufer aus den angesessenen angelsächsischen Familien des Landes gehörten, umfasste die sächsische Partei die ganze Landbevölkerung und den freilich nach und nach verarmten und überall zurückgedrängten sächsischen Adel. Der Hass zwischen diesen Parteien, der auch durch den Übergang der Krone an das dem normännischen verwandte Haus Anjou oder Plantagenet (1154) keine Milderung erfuhr und der höchstens vor der Reckengestalt eines Richard Löwenherz Halt machte, kam nur desswegen nicht zum Ausbruch, weil es den Sachsen an einem thatkräftigen und klugen Führer fehlte.

Die Oper macht uns mit einem dieser grollenden sächsischen Edelleute, Cedric von Rotherwood, aus dem Geschlecht der Hereward, bekannt. Seiner Obhut war eine ebenso junge wie schöne Verwandte, seine

Mündel Rowena von Harrgottstandstade anvertraut, welche ihren Stammbaum bis auf den angelsächsischen König Alfred den Grossen (871—901) verfolgen konnte. Der durch seine Abstammung nächst ihr Hochgestellte unter den Sachsen war der (nur in der ersten Bearbeitung der Oper vorkommende) Athelstane von Coningsburgh. Mit diesem plante Cedric seine Mündel Rowena zu verbinden und so alles, was von legitimen sächsischen Ansprüchen auf die englische Krone vorhanden war, zu vereinigen. Wie sah er sich in seinen hochgehenden Hoffnungen durch die Wahrnehmung getäuscht, dass Rowena, zu einsichtig, um nach dem befestigten Throne der Plantagenets zu begehren, und statt ihre Zuneigung für Athelstane aufzusparen, sich durch eine innige und treu erwiderte Liebe zu Cedrics eigenem Sohn Wilfred hingezogen fühlte. Durch die Verstossung und Enterbung seines Sohnes hoffte er dieses Hinderniss seines Lieblingsplans für immer beseitigt zu haben. Doch Wilfred wusste sich dem jungen König Richard angenehm zu machen, er wurde von ihm mit der Baronie Ivanhoe belehnt, von der er alsbald, der englischen Sitte gemäss (s. Vampyr), seinen Namen annahm, und folgte dem Könige auch nach Palästina.

Doch Normannen und Sachsen, Hoch und Niedrig vergassen allen Hass und alle Unterschiede, wenn ein Turnier veranstaltet wurde. So wohnte denn Cedric nebst Athelstane und Rowena demjenigen in Ashby, einem der berühmtesten jener Zeit, bei. Unter den ständigen »Herausforderern« der Turniere jener Zeit befand sich der Tempelritter Brian de Bois-Guilbert. Schon war er auch in Ashby am ersten Tage Sieger geblieben, als noch in letzter Stunde ein Ritter erschien, der sich nicht nennen wollte und sich den spanischen Beinamen Desdichado, der Enterbte, beilegte. Das Unglaubliche ge-

schah, Guilbert ward aus dem Sattel gehoben und der Enterbte als Sieger ausgerufen. Aufgefordert nach Turniersitte, unter den anwesenden Damen diejenige auszuwählen, welche in dem glänzend ausgestatteten Pavillon bei dem Tags darauf folgenden Massenturnier als »Königin der Liebe und der Schönheit« thronen sollte, überreichte der Enterbte die ihm eingehändigte goldene Krone der Lady Rowena. Der Kampf neigte sich am nächsten Tage entschieden zu Ungunsten des Enterbten, schliesslich wurde er von drei Seiten, am heftigsten von Guilbert, angegriffen und schon konnte seine Niederlage als entschieden gelten, als ihm ein in eine schwarze Rüstung gekleideter Ritter, der wegen seiner bisherigen Lässigkeit vom Volke den Beinamen le noir fainéant, der schwarze Nichtsthuer, erhalten hatte, zu Hülfe kam und mit wenig Streichen die beiden Gegner ausser Guilbert kampfunfähig machte. Mit Guilbert wurde der Enterbte bald fertig, und so ward ihm auch diesmal der Sieg zugesprochen. Seiner Weigerung, sein Gesicht zu enthüllen, kamen die Turniermarschälle zuvor, indem sie seinen Helm lösten: Wilfred von Ivanhoe war es, den Cedric, Rowena, wie Prinz Johann und Guilbert erkannten, er war es, der sogleich schwerverwundet zu Boden sank. Den schwarzen Ritter wurde Niemand mehr gewahr, und als Cedric sich nach dem Schicksal seines Sohnes erkundigte, hiess es, Freunde hätten ihn hinweggeführt.

Noch sei der Geächteten gedacht, welche im ersten Aufzuge der Oper eine so grosse Rolle spielen: sie setzten sich zum Theil aus Bauern und Freisassen zusammen, welche durch die Gewaltthätigkeiten der Normannen um Hab und Gut gekommen, und durch die Verzweiflung dazu getrieben wurden, sich fortan von Wilderei und Raub zu nähren, zum Theil aus Leuten, die sich gegen die nicht selten harten und unbilligen Gesetze vergangen hatten,

zum geringsten Theil aus Verbrechern von Profession; fast alle aber waren sächsischer Abstammung. Diese Geächteten machten damals namentlich jede Reise durch den Wald zu einer gefahrvollen, obschon sie zwischen Normannen und ihren Stammesgenossen zu unterscheiden pflegten.

Ouverture.

Die Ouverture lässt aus den Accenten des Schmerzes und der Trauer das Sachsenlied:

Largo.

Allegro ma sempre più.



heraustönen, das aber sogleich von dem unheilvollen Wüthen des Templers (s. die Zweikampfscene, III. Aufzug, 18. Finale) verdrängt wird, aus welchem sich dann ein die Verzweiflung der Jüdin schilderndes Hauptmotiv:

Allegro con fuoco ed energico

entwickelt, das später (in Dur) zum Motiv der Freude umgewandelt wird. Das Seitenmotiv drückt ihre Hoffnung und Zuversicht auf den Erretter aus (vergl. II. Aufzug, 13. Finale):

1. Introduction.

Allegro vivace.

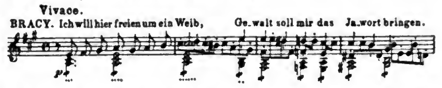
Holzbl. 2 Hr

M a u r i c e d e B r a c y (der Anführer der Leibsöldlinge des Prinzen Johann) hat beim Turnier zu Ashby die schöne Lady R o w e n a gesehen und, da er ihre Hand im Guten nicht zu erlangen hoffen darf, beschliesst er, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen. Er nimmt eine Anzahl seiner Leute zu sich, alle stecken sich in das grüne Jägerkleid der Geächteten, verhüllen ihre Gesichter durch Larven und erwarten im Walde den Reisetrupp Rowenas und Cedrics. Die schöne Jüdin R e b e k k a, Tochter des reichen I s a a k von York darf sich gleichen Erfolges bei dem ebenso tapfern wie gewaltthätigen Tempelritter B r i a n d e B o i s - G u i l b e r t rühmen, und da auch dieser nur

durch Gewalt und heimlich erlangen kann, was ihm die Gesetze seines Ordens und die damals unüberbrückbare Kluft zwischen der jüdischen und christlichen Religionsgemeinschaft vor den Augen der Welt verwehrte, so naht er sich mit seinen Reisigen in gleicher Verkleidung dem nämlichen Schauplatz.

Schon werden beide Schaaren handgemein, als sich ihre Führer an der Stimme erkennen und, da ihre Absicht einem verschiedenen Gegenstande gilt, sich zu gegenseitigem Beistande mit einander verbünden und im Waldesdickicht geeignete Schlupfwinkel aufsuchen.

Treffend ist in der Introduction die heimliche Geschäftigkeit, welche die Wegelagerer kennzeichnet, ausgedrückt. Zwei Hörner hinter der Bühne, welchen drei im Orchester antworten, erwecken die Vorstellung vom Wald- und Jagdleben, dem die Vermummten äusserlich, ihrer Jägerkleidung nach, zu huldigen scheinen. Dem Thema des Mittelsatzes (Vivace), in welchem die beiden Ritter ihr Vorhaben einander bekennen, wohnt eine gewisse Galanterie inne:



Die eilende, hastige Bewegung wird ruhiger und der Tonausdruck inniger, als Guilbert dem Freunde seine Geliebte nennt:



Nunmehr stimmen Alle in den ersten, etwas veränderten Chor wieder ein, wodurch eine symmetrische Form erzielt wird. Der ganze Satz ist frisch und lebendig.

Trompeten hinter der Scene verkünden das Nahen Cedrics und seiner Mündel. Cedric ist übler Laune, da sich in den Stolz über den Sieg seines Sohnes Ivanhoe

Tempo di Marcia. Rec.

beim Turnier der Unmuth darüber mischt, dass eben dieser Sohn in unverminderter Treue zu Rowena hält und dass auch diese dem Geliebten ihrer Mädchenjahre nicht zu entsagen gewillt ist; Rowena aber hat in Folge der Halsstarrigkeit des alten Cedric, in Folge ihrer Ungewissheit über das Schicksal des im Turnier verwundeten Ivanhoe ebenso wenig Anlass zum Frohsinn, und nur dem Hausnarren Cedrics, dem lustigen **Wamba**, geht auch

2. Lied des Narren.

hier der Humor nicht aus. In seinem Liede: »S'wird besser geh'n, die Welt ist rund und muss sich dreh'n«, das schon im Anfang: sowie später:



den Auf- und Niedergang des Glücks versinnbildlicht, weiss er aus der Unbeständigkeit aller Dinge einen Trost

Allegro vivace (Rec.).

in bösen Stunden zu schöpfen. Da naht **Oswald**, Cedrics Haushofmeister, mit der Schreckenskunde, dass ihnen von »verdächtigem Volke«, das bereits den Juden Isaak und seine Tochter Rebekka (sowie den kranken Ivanhoe) hinweggeschleppt habe, Gefahr drohe. Sofort sammelt Cedric

3. Schlachtlied der Sachsen.

seine Leute und unter Absingung des feurigen, kriegerischen Sachsenliedes (dessen Anfang bereits in der Ouverture erklang und dessen Schluss dem Preise der angelsächsischen Eroberer gilt):



ziehen die Männer den Wegelagerern entgegen.

Tief im Walde bei der einsamen Kapelle des heiligen Dunstan führt Bruder **Tuck**, der Einsiedler von Copmanhurst, von manchen Leuten »der Heilige« genannt, sein beschauliches Dasein.

Verwandlung. Dialog.

Er muss wohl grade in Religionsübungen vertieft sein, sonst würde er dem **schwarzen Ritter**, welcher Einlass begehrt, schneller die Thür öffnen und nicht erst dessen Drohung, den Eingang zu erzwingen, abwarten. Doch ist er gastlich genug, den Ritter mit gedörrten Erbsen und einem Trunk aus St. Dunstan Quelle zu bewirthen, ein Mahl, das beiden so abscheulich mundet, dass Tuck es bald mit Wildpastete und Wein vertauscht, die »der fromme Forstaufseher bei ihm hinterlassen« habe. Der Wein löst die Zunge, und der heilige Mann lässt in einem jovialen Liede:

4. Lied mit Chor.

Allegro giusto.

Der Bar.fussler Mönch sei.ne Zel.le ver.liess, O.ra pro no. . . bis!

dessen fromme Zwischensätze »Ora pro nobis« seltsam mit dem sonst vorherrschenden weltlichen Ton kontrastiren, errathen, dass er in der Kunst des Waidwerks mindestens so bewandert ist, wie in der Gottesgelahrtheit. Während des dritten Verses wird er durch heftiges Pochen beunruhigt: es erscheint **Locksley**, Hauptmann der Geächteten, mit einer grossen Anzahl seiner Leute. Er bedarf der Hülfe des Bruders Tuck, um den von »einer Bande von Bösewichtern« gefangenen Cedric zu entsetzen und ist erfreut, im schwarzen Ritter, in welchem er den Entscheider des Sieges auf dem Turnier zu Ashby wiedererkennt, einen bereitwilligen Bundesgenossen zu finden. Aus dem frommen Einsiedler wird in der vierten Strophe seines Liedes, in welches der Chor kräftig einstimmt, gar ein tapfrer Kriegsheld.

Dialog.

Lied (4. Strophe).

Verwandlung. 5. Rec. Alle Gefangenen, Cedric, Rowena, Isaak, Rebekka und der kranke Ivanhoe werden von Bracy und Guilbert auf Bracys Burg gebracht. Der schönen Jüdin wird ein Thurmgemach angewiesen, von dem aus sie, auf Flucht sinnend, schaudernd einen Abgrund zu ihren Füssen gewahrt. Den stolzen Guilbert, der sie sogleich aufsucht und den sie zuerst für einen gewinnsüchtigen Räuber hält, will sie mit ihren Geschmeiden abfinden.

6. Grosse Scene und Duett mit Chören. Allegro feroce. Der Ritter giebt sich ihr zu erkennen: Liebe fordert er von ihr, doch nicht einmal gesetzmässige, da ihm sein Orden die Ehelosigkeit zur Pflicht macht. In einem dreistrophigen Liede wirbt der galante Templer um ihre

Animato. Neigung.

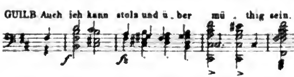
Der Eingang des Liedes stimmt trefflich zu seiner Leichtherzigkeit und erinnert durch Rhythmik und Melodik an die Weisen der südlichen Nationen, deren Sitten und Temperament der Ritter sich auf seiner Kreuzfahrt zu eigen gemacht:





Guilbert wird bei Scott kurz und schlagend mit Cedrics Worten charakterisirt: »Ein in Gutem und Bösen wohlbekannter Mann. Es heisst, er ist tapfer wie der Wackerste seines Ordens, aber von ihren gewöhnlichen Lastern angesteckt: Stolz, Anmaassung, Grausamkeit und Wollust, ein hartherziger Gesell, der weder irdische Furcht noch Ehrfurcht vor dem Himmel kennt.«

Rec. Als sie ihn entrüstet abweist, wird er brutal:



Rebekka giebt ihre Ohnmacht in rührenden Tönen kund. *(Im Schluss des Recitativ: man beachte vorher den Eintritt der Fl. und Ob. bei*

Nb., ein Motiv der Hülflosigkeit):



Arie.

Da entflammt eine düstere Racheaussicht in ihr die Hoffnung, von ihrem Verfolger freizukommen; sie ermisst ganz und gar die damalige verachtete Stellung ihrer Race, sie erkennt die untilgbare Schmach, die auf das Haupt des Tempelritters gehäuft sein würde, sobald es bekannt wäre, dass er sich mit der jüdischen Magd verging. Sie selbst will von Ort zu Ort eilen, um ihre eigne Schande und die noch grössere des Templers zu enthüllen.

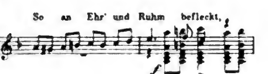
In dieser Arie überwiegt mit Recht der pathetisch- deklamatorische über den gebundenen Gesang, wie auch das Orchester mehr abgerissene kleine Zwischensätze, als eine fortlaufende Entwicklung bevorzugt. Die Koloraturen sind angemessen. Nach einer kleinen Abweichung nach Dur, in welchem ein erstes Jauchzen über den sich ihr bietenden Ausweg losbricht:



wird der Charakter der Arie vorwiegend wild und düster. Eine unheimliche Geschäftigkeit ergreift den Gesang wie das Orchester:



während dieses später in dröhnenden Rhythmen auf ihren Racheschrei antwortet:



Rec.

Höhnisch erwidert ihr der Ritter: »Laut, sehr laut muss deine Stimme ertönen, soll sie in diesen Mauern nicht verhallen«, er macht ihr den Vorschlag, dass sie Christin und seine »Freundin« werden möge.

An diesen Recitativsätzen im Besondern, an den voraufgegangenen im Allgemeinen lässt sich der durch Weber vollbrachte, von Marschner weiter ausgeführte Fortschritt in Bezug auf Abrundung und Eindringlichkeit des musikalischen Satzes überall nachweisen, und wenn auch Marschner nur selten sein grosses Vorbild übertrifft, so hält er sich hier doch zumeist auf der von jenem erreichten Höhe, und zwar ohne in irgend welche merkliche Nachahmung zu verfallen.

Molto agitato. *Aus Rebekkas Worten tönt die tiefe Demüthigung:*



aus denen Guilberts Lüsternheit und Triumphgefühl hervor:

Halb wahnsinnig vor dem Gedanken an den Verlust ihrer Ehre, ersieht sie in dem freiwilligen Tode das letzte Mittel, ihrem Peiniger zu entgehen. Sie eilt auf den Thurmvorsprung, von dem aus sie vorhin den Abgrund erblickte, und schickt sich an, hinabzuspringen; angesichts dieses verzweiflungsvollen Entschlusses beginnt der rauhherzige Guilbert zu wanken, er schwört ihr zu *(während das letzte Motiv wie höhnisch anklingt)*, ihr kein Leides thun zu wollen, und in seinen Schwur mischt sich eine Fürsorglichkeit, welche ihn für das Leben derjenigen, die er zur Befriedigung sinnlicher Triebe zu entwürdigen versuchte, zittern lässt und welche sich bis zum Gefühl der Liebe steigert, die zwar mehr aus verschmähter Eitelkeit und Bewunderung des Heldenmuths der Jüdin, denn aus inniger Zuneigung zu ihr entspringt, desswegen aber nicht minder leidenschaftlich ist, als die echte Liebe.

Allegro non troppo. In den Gesang der Beiden tönt von draussen das

Allegro vivace.

Sachsenlied hinein, Normannen erfüllen das Gemach, um Guilbert die Kunde von dem Anrücken der Feinde, welche die Gefangenen befreien wollen, zu hinterbringen. Unter den Klängen des Normannenliedes stellt sich Guilbert an ihre Spitze.

Dieses Lied:



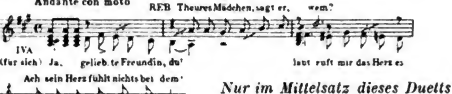
ist schwächlicher und äusserlicher, als das Sachsenlied, und entspricht dadurch dem Charakter der beiden Parteien in der Handlung.

Andante religioso. Rec.

Nach einem kurzen Gebet, in welches Rebekka neben ihrem Vater auch den kranken Ritter einschliesst, tritt dieser selbst auf. Ivanhoes zärtliche Dankbarkeit für die Pflegerin seiner Wunde weicht zuerst dem Entsetzen, als er hört, dass sie eine Jüdin ist; doch sobald sie ihm mittheilt, dass Cedric, wie Lady Rowena, die ihn gefangen gesehen hätten, von Theilnahme für ihn ergriffen gewesen seien, spricht er ihr innigen Dank aus: »O theures Mädchen, Segen auf dich nieder!«

7. Duett.

Doch Rebekka weiss, dass im Grunde seiner Seele die gleiche Abneigung gegen sie wohne, welche damals alle Christen gegen den verachteten und verfolgten Stamm erfüllte, sie weiss auch, dass er Rowena liebe, lässt er doch seine Hoffnung, dass diese Dame seines Herzens ihn befreien werde, deutlich genug verlauten:



Nur im Mittelsatz dieses Duetts vereinigen sich beide Stimmen, während sie im Hauptsatz und seiner

verkürzten Wiederholung, wie im angegebenen Beispiel, einander ablösen. Als Tonstück ist dies Duett süsslich und bei Rebekka wenig charakteristisch; es klingt ein wenig an Spohr an.

8. Finale. Allegro ma non troppo.

Das neu erklingende Sachsenlied und ein immer stärkeres Kampfgeschrei hinter der Scene deutet auf das Toben des Kampfes im Schlosshof. Rebekka, die Ärztin des Genesenden, verbietet ihm, selbst den Verlauf des Gefechtes zu beobachten und eilt selbst hinweg, indem sie den Einwurf Ivanhoes über die Gefährlichkeit ihrer Schritte mit den bitteren Worten entkräftet:

REB. Ein Je.der wird sich vor der Ju.din scheu'n

un poco rit

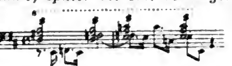
Kaum ist sie verschwunden, als der schwarze Ritter erscheint, um Ivanhoe aus dem von Brand und Einsturz bedrohten Gebäude zu geleiten. Der Thurm fällt zusammen, man sieht den Schlosshof und die brennenden Trümmer des Schlosses, während das Normannenlied, dann das Sachsenlied ertönt und Rebekka verzweiflungsvoll durch die Trümmer irrt, um ihren Vater zu suchen.

Es ist zweckmässig, das Sachsenlied sogleich beim zweiten Einsatz beginnen zu lassen, sodass 55 Tacte fortfallen.

Rec.

Jetzt wird Guilbert sichtbar; so schlimm die Sachen um seine Partei stehen, die Geliebte will er nicht preisgeben. *(Mehrmals erscheint im Recitativ das finster ungestüme, später bei Nb. verlängerte Motiv):*

Molto agitato.



Ihre Bitte, ihren Vater und den kranken Ritter zu retten, weist er mit beleidigendem Hohn zurück und trägt die sich heftig Sträubende mit Gewalt hinweg. Das Gefecht kehrt auf die Bühne zurück, de Bracy fällt unter Cedrics Streichen und der Sieg der Sachsen ist entschieden. Locksley, der den

Triumph herbeigeführt, nimmt Rowenas, Cedrics, schliesslich auch des Narren Dank entgegen, weist aber jede Belohnung ab, und begiebt sich mit den Übrigen *(nach einem allzu gedehnten Schluss-Ensemble)* auf den Weg.

Presto.

II. Aufzug.

Cedric und Rowena werden unterdess von Locksley und seiner Schaar auf sichrem Pfade durch den Wald geleitet. Der aufgehenden Sonne schallt der frohe Gruss der Geächteten entgegen. *(Das heimliche Dämmern und das Glitzern des Morgenthaus im Morgenroth wird treffend in den Anfangstacten ausgedrückt):*

9. Introduction.



Lady Rowena, von glänzendem Gefolge, in welchem auch die Spielleute nicht fehlen, umgeben, nimmt mit lieblichem Gesange, der von den Übrigen sogleich zu einem empfindungsvollen kurzen Ensemble ausgedehnt wird, von ihren unverzagten Beschützern Abschied:

Un poco più mosso.

Andantino.

Andantino.
ROW. Habt Dank! ihr Wald-ge-sel-len, habt Dank,

Auf des schwarzen Ritters Anstiften singt Bruder Tuck, an dem wir jetzt auch die galante Seite kennen lernen, sein frisches Lied von des Jägers Tagewerk, in welchem auch die Mägdelein als jagdbares Wild nicht vergessen sind:

Dialog.

10. Lied des Bruder Tuck mit Chor.

Con fuoco.
TUCK. Brüder, wacht, ha-bet Acht, Hörnerklang er-schallt!

Da bringt Ivanhoe dem ihm wohlbekannten schwarzen Ritter die Kunde, dass Herzog Salisbury mit einem tapfern Heere ausgezogen sei, um Richard Löwenherz, dessen Ankunft auf englischem Boden sich wie ein Lauffeuer verbreitet hat, zu suchen. Der schwarze Ritter öffnet sein Visir und giebt sich der freudig bewegten Schaar als König zu erkennen. Locksley, der mit seinem Anhang nur

Allegro.

Allegro con fuoco.

Un poco riten.

durch die Ungerechtigkeit des Prinzen Johann auf den Weg des Verbrechens getrieben worden ist, sowie Bruder Tuck, der auch jetzt nicht das Scherzen lassen kann und in die Weise des »Ora pro nobis« verfällt, flehen um Gnade. Richard: »Nicht Eures Fehltritts, Eurer Treue nur will ich gedenken ... seid fortan Landsleute mir und wackere Unterthanen.« Der Chor leistet den Treueschwur *(mit annähernder Wiederholung des vorhergegangenen Begrüssungschores)* und Ivanhoe empfiehlt dem König, nach den ruhmreichen Thaten des Krieges *(Hauptsatz der Arie)*:

Rec.

Allegro vivace.

11. Arie mit Chor.



seinem Volke die Wohlthaten des Friedens zu gewähren *(Seitensatz)*:



Unter Richards Führung ziehen alle begeistert von dannen.

Diese Arie mit ihrem leise anklingenden Polonaisenrhythmus und dem reichlichen Koloraturwerk erinnert stark an Spohrs Jessonda.

Die Erkennung des Königs, die am Schluss der Oper recht wirksam gewesen wäre, erfolgt zu früh und ohne rechten Anlass. Diese ganze Scenenreihe ist dramatisch unwichtig, obschon sie theatralisch lebendig und musikalisch mindestens recht frisch ist.

Verwandlung.

Nach dieser Unterbrechung nimmt die Haupthandlung ihren Fortgang. Der Templer ist mit seiner Beute, der tugendhaften Rebekka in die Präceptorei der Tempelherren zu Templestone entkommen. Wir finden Guilbert in heftiger Erregtheit über die Verschmähung, die ihm von der Heissgeliebten zu Theil geworden, obschon er

12. Scene und Arie. Allegro con impeto.

sie aus der Gewalt der Feinde, aus den brennenden Trümmern gerettet:



»Ach könntest du mein Herz erkennen, du würdest mich nicht lieblos nennen. Und doch! du fandst mich so — doch dass ich's bin — wer anders als ein Weib bracht' mich dahin!« Wie um sich zu entschuldigen, tischt uns der Ritter, der sich eher neue Mittel und Wege ausdenken sollte, wie er Rebekkas Herz erobern könnte, die Geschichte seiner ersten Liebe auf.

Allegretto.

Zum Glück kleidet er sein Geständniss in eine so eigenartig schmachtende, von der Flöte als Soloinstrument und den zarten Accorden der Streicher, zuweilen auch der Bläser gestützte Weise, dass der Zuhörer sich schon um des fesselnden Tonstücks willen diese alte und ewig neue Geschichte gefallen lässt:



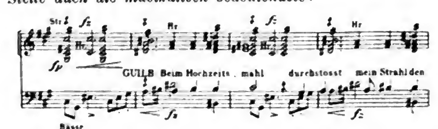
Um die fehlerhafte Auseinanderziehung des »Bois« in 2 Sylben zu vermeiden, ist besser zu singen: »Als ich es, Bois Guilbert, war.« Das Motiv des Orchesters bei den Worten: »Wer malet meinen:

ist das gleiche, mit welchem Guilbert zuerst der Rebekka entgegen tritt (I. Aufzug, 6):

GUILB Dich tauschte nicht dein Glau . ben

Diese Reminiscenz ist jedenfalls unabsichtlich. In der Schilderung seines Rachedurstes ist die dramatisch hervoragendste Stelle auch die musikalisch bedeutendste:

Allegro furioso.



Bu . ben, die Ver . rätherin

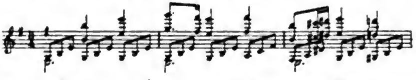
Eigenthümlicher Weise bricht der Komponist auch die gleich darauf folgenden Worte: »... trennt ich mich von allen ... Banden der Natur«:

Str.

mich dem Templer Or . den weihend,

auf dem hohen D der Singstimme mit zwei abgestossenen Viertelaccorden ab, indem er so die Rachethat Guilberts mit dessen Eintritt in den Orden in Verbindung bringt. Übrigens lässt dieses offene Bekenntniss des innerlich abtrünnigen Templers, der dennoch das Ordenskleid trägt, seinen Charakter in wenig günstigem Licht erscheinen. Dem Rachesatz folgt nach kurzem Recitativ wieder ein Andante, dessen fünftactiges Orchestervorspiel mit dem aus No. 6 (Animato $^6/_8$) bekannten Decimensprung, hier Dis-Fis, endigt:

Rec. Andante.

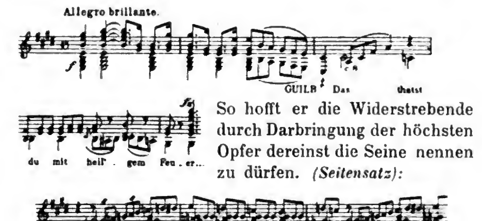




und dem eine etwas rührselige Betrachtung über ein liebeleeres Dasein zu Grunde liegt.

Endlich wendet er sich der Leidenschaft zu, die ihn gegenwärtig beherrscht; Rebekkas Heldenmuth zwingt ihn zur Bewunderung, seine zuerst vorwiegend sinnliche Begierde hat sich in ein Verlangen umgewandelt, das seine höchste Entschlossenheit, seine edelsten Regungen erweckt. *(Hauptsatz):*

Allegro brillante.



So hofft er die Widerstrebende durch Darbringung der höchsten Opfer dereinst die Seine nennen zu dürfen. *(Seitensatz):*

Zum Verständniss der Handlung muss gesagt werden, dass der Templer kaum in der Präceptorei zu Templestowe (bei dem ihm ergebenen Präceptor Malvirsin) eine Zuflucht für sich und die Jüdin gefunden hat, als der Grossmeister des Ordens, der sittenstrenge Glaubenseiferer Beaumanoir unvermuthet in England eingetroffen ist. Er will die Zuchtlosigkeit, die er überall an den Angehörigen des Ordens gewahrt, mit eiserner Strenge ausrotten und so auch das Vergehen Guilberts bestraft wissen. Doch anstatt diesen selbst für seine verwerfliche Handlungsweise büssen zu lassen, glaubt er die Jüdin, die es fertig gebracht, einen der tapfersten Streiter des Ordens durch ihre Schönheit zu bezwingen, der Zauberei zeihen zu müssen und beraumt eine Gerichtssitzung an.

Verwandlung.

13. Finale.

Während das Volk in beklommener Stimmung den Anfang der Verhandlung erwartet:

Andante maestoso.



ziehen die Templer unter Vorantritt Beaumanoirs auf, indem sie ihres Wahlspruchs gedenken: Semper leo percutiatur!

d. h. immer muss der Löwe durchbohrt werden. Unter dem Löwen ist die Macht des Bösen zu verstehen, das nicht allein aus dem Reich der Feinde, sondern auch aus den sündigen Trieben der eigenen Brust heraus die Erfüllung des göttlichen Gebots zu verhindern droht.

Eine ernstere Färbung des Gesanges der Ritter gegen den des Volks wird durch das in Octaven mit dem kräftigen Einklang des Ritterchors kontrapunctirende Orchester erreicht:



Rec. Beaumanoir deutet Guilberts gedankenvolles Benehmen auf Befangenheit und Verzauberung und facht die Wuth des Volkes beim Erscheinen der »Hexe« so sehr an, dass er selber Ruhe und Ehrfurcht vor dem Gericht gebieten muss. Auf seine Anfrage an Guilbert: »in welchem Licht betrachtest du dies unglücksel'ge Band?« hat dieser ein »thörichtes Beschulden« bereit. Der würdige Beaumanoir fällt selbst solcher Keckheit gegenüber nicht aus der Rolle:

Allegro furioso.

Rec.



doch zuvor schon hat Guilbert der Jüdin ein Blatt in die Hand gedrückt, das ihr zur Rettung dienen solle. Beaumanoir wendet sich nunmehr zu Rebekka, der er

befiehlt, sich zu entschleiern. In einem längeren getragenen Gesangssatz:

Andante con moto
REB. Lasst den Schlei_er mir, ich bit . te...

bittet sie ihn, um seiner Mutter, seiner Schwestern willen, ihr den Schleier zu lassen; als er ungerührt den Wachen winkt, ihr denselben zu entreissen, kommt sie ihnen zuvor und lässt ein von Leiden gehärmtes, aber doch so überwältigend schönes Antlitz sehen, dass alle in Bewunderung ausbrechen. Doch der fanatische Beaumanoir lässt sich nicht irre machen:

Andante con moto.

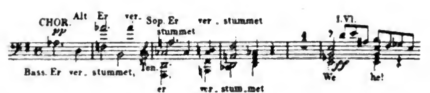
Rec.



und die nur einen Augenblick erweichte Menge ist nicht geneigt, einer Jüdin zu Liebe ihre Mordgier zu dämpfen:

Allegro con fuoco.

(Das im vorigen Beispiel eingetretene drohend aufsteigende Orchestermotiv wird hier vom Chor übernommen und erhält durch seine Dehnung auf 3 Tacte noch mehr Ungestüm und Erregtheit; es bildet das Hauptmotiv dieses ganzen Allegrosatzes.) Rebekka wendet sich in ihrer höchsten Noth an den Templer selbst, damit er der Anklage entgegentrete. Zuerst verstummt er, zu grossem Nachtheil der Beklagten:



Dann stösst er nur die Worte »Das Blatt, das Blatt!« hervor. Dieses Blatt wird von Beaumanoir und der Menge als das mit kabbalistischen Zeichen bedeckte Papier angesehen, durch welches Rebekka über den Ritter Gewalt besitzt. Inzwischen wird es von Rebekka heimlich gelesen: »Einen Kämpfer fordre dir!« Sie folgt dem Ausweg, den ihr das Blatt bietet:

Andante con moto.



»ist es Gottes Gabe doch.« *(In diesem Gesang tönt das Thema des Seitensatzes der Ouverture zuerst verlangsamt und im $^3/_4$ Tact an).* Sie wirft ihren Handschuh hin.

Più mosso.

Allegro vivace.

Der sich anschliessende Ensemblesatz ist aus der Ouverture, deren Seitensatz er bildet, bekannt. Rebekkas Entschlossenheit verfehlt ihren Eindruck auf die Menge nicht, sie selber setzt ihre Hoffnung auf Ivanhoe, den sie heimlich liebt, indess Guilbert bei sich beschlossen hat, ihr Kämpfer zu sein. Da bezeichnet der Templer übereinstimmendes Urtheil auf Beaumanoirs Befragen Guilbert als den Kämpfer für den Orden gegen die Beklagte. Guilbert: »Ich bin verloren!«

Der eigentliche Plan Guilberts mit dem Blatt leuchtet aus dem Textbuch nicht deutlich ein; denn dass er offen für die Jüdin kämpft, wäre mit seinem Abfall von der Ordensgemeinschaft gleichbedeutend gewesen. Vielmehr war er überzeugt, dass der Orden nach dem gewöhnlichen Gebrauche keinen Präceptor, sondern einen gewöhnlichen Ordensbruder als Kämpfer auswählen würde. »Im entscheidenden Augenblick wollte

ich in der Verkleidung eines fahrenden Ritters, der Abenteuer sucht, . . . als dein (Rebekkas) Ritter in die Schranken treten; so war mein Plan.« (Scott: Ivanhoe.)

Beaumanoir giebt Rebekka auf:



Strah . len schwin . den

einen Kämpfer zu stellen. Nach einer kleinen Anleihe aus dem Anfangschor dieser ganzen Scene, stellen alle in einem markigen Schluss-Allegro die Entscheidung dem obersten Richter anheim.

Andante maestoso.

Allegro con brio.

III. Aufzug.

14. Introduction. Allegro.

Inzwischen werden dem König Richard auf Cedrics Schloss jubelnde Huldigungen dargebracht, hat doch der Monarch den starrsinnigen Cedric mit seinem Sohn auszusöhnen gewusst und Ivanhoes und Rowenas Hände in einander gefügt.

In der Mitte des Chorsatzes, dessen Verzierungsmotiv:

Allegro

den Festjubel ausdrückt, singt Ivanhoe die Romanze auf Richard:

Romanze.

Allegretto
IVA. Wer ist der Rit . ter hoch . geehrt...

welcher Rowena einen auf ihr bräutliches Glück bezüglichen Mittelsatz beifügt. Der Narr bleibt allein zurück und giebt in seinem Liede monarchischen Anwandlungen Raum:

Dialog.

WAMB. Es ist doch gar köstlich ein Kö . nig zu sein...
Tr.
4 Hr.
Pk.

15. Lied des Narren.

Da naht verzweiflungsvoll der alte Isaak; auf sein flehentliches Bitten holt der Narr den Ivanhoe herbei. Kaum hat dieser vernommen, welches Loos der Rebekka harrt, als er zu ihrer Rettung davonstürmt.

Welche wirksame Scene der Textdichter und mit ihm der Komponist hätten schaffen können, wenn sie die Versöhuung Ivanhoes mit dem Vater nicht als vollendete Thatsache hingestellt, sondern vor unsern Augen vollvogen hätten, sei nur kurz erwähnt.

Verwandluug.
16. Gebet.

Die Scene führt uns an den Ort der Entscheidung, zunächst in Rebekkas Kerker, zurück. Sie fleht zu Gott um Erlösung aus ihrer Noth in dem Gebet *(Holzbl., 2 Hr., Str. und als Hauptbegleitungsinstrument Harfe)*, einem der tiefstempfundenen Tonstücke der Oper:



Von eigenthümlich herbem Reiz ist der Schluss, der gleich auf das nächste Duett überleitet und mit dem Halt auf dem Halbschluss den Eindruck der Trostlosigkeit erzeugt:



17. Duett.
Rec.

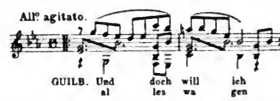
Hül . fe A . . men.

Einen letzten Versuch will der liebestolle Templer auf Rebekkas Neigung wagen, alles von sich werfen, Ruhm und Ritterschaft, um mit ihr in die Ferne zu fliehn.

Die musikalische Zeichnung im Recitativ nähert sich mehr und mehr dem Stil der modernen grossen Oper. Von grosser dramatischer Wucht ist die Stelle:

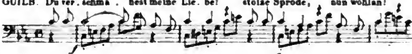


Kniend beschwört er sie, ihm ihre Huld zu schenken:



Rebekka: »Denkt an solche Thorheit nicht; fasst euch Ritter, seid ein Mann!« Seine Worte werden flehender und inniger *(der Anfang wird in Ges-dur wiederholt, während die Flöte mit der Singstimme mitgeht).* Die Jüdin weist entschlossen den Christen zurück. Er springt auf:

Allegro agitato.



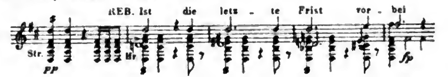
seine Liebe weicht der Rache, welche ihn vollends erfüllt. Die Trompeten, die den Anfang des Gottesgerichts verkünden, rufen ihn hinweg. Die Gerichtstätte hat inzwischen durch die Aufrichtung eines Scheiterhaufens eine traurige Bereicherung erfahren. Während eines Marsches ziehen die Angehörigen des Ordens feierlich auf, indess das Volk von allen Seiten zuströmt. Sofort lässt Beaumanoir den Heroldsruf zu Rebekkas Vertheidigung ergehen:

Verwandlung.
18. Finale.
Marsch der Templer.
Quasi Rec.



Doch kein Kämpe lässt sich sehen. Sie verzagt nicht, vertraut auf den Höchsten *(Andantesatz, ausser dem Schluss [im nächsten Beispiel] nur Holzbläser und Hörner; der Gedanke an die letzte Frist, die ihr das Gesetz gestattet, macht sie erschauern):*

Andante con moto.



Ihr stilles Gebet wird durch die leisen Worte Guilberts unterbrochen, der noch jetzt mit ihr die dichten Reihen des Volkes zu durchbrechen und mit ihr zu fliehen bereit ist:



Für Guilberts immer dringendere Betheuerungen bedient sich der Komponist jedesmal des gleichen Motivs, welches das Hauptmotiv des schnellen Satzes der Ouverture vorbereitet, freilich in stets veränderter Gestalt, zuerst im Andante:



dann schnell und erweitert, wie in der Ouverture:

Allegro agitato.



dann wieder stockend und bis auf das versteckte Bangen in den Violoncellen erstarrt, und in abwärts schreitender Sequenz:

Nur die dumpfen Schläge der Pauke fehlen nirgends. Sogar seine Antwort auf des naiven Beaumanoir Frage, ob Rebekka dem Templer »ihre Schuld bekannt«, lehnt sich folgerichtig an dies Motiv an, wodurch seine Worte, die für Beaumanoir unverfänglich sind, für den Zuschauer die tiefere Bedeutung erlangen: »Ja, sie stösst meine Liebe zurück und überlässt mich meiner dumpfen Verzweiflung«:



Rebekka wendet sich mit Abscheu von ihm. Doch die Frist verstreicht:

Andante sostenuto.

Andante sostenuto.
Str.
p
BEAUM. Langer wer.den stets die Schatten, immer tie.fer sinkt die Sonne!

Auch das Volk fühlt mit der Betenden Mitleid *(in einem kurzen, aber stimmungsvollen Ensemblesatz mit Rebekkas Gesang als Oberstimme)*. Als nun gar die Trompeten von aussen einen Kämpfer ankündigen, da bricht alles in Jubel und Entzücken aus *(Chorgesang mit Rebekka und Guilbert als Oberstimmen)*. Guilbert erlangt seinen Trotz schnell wieder, der ihn auch nicht verlässt, als Wilfred von Ivanhoe das Visir öffnet und allen verkündet:

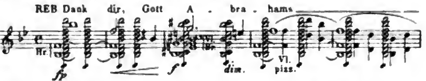
Presto.

Andante con moto. — Molto agitato.



Der Kampf beginnt. Der erste Gang führt zu nichts. Beim zweiten holt Guilbert zu einem fürchterlichen Hiebe aus, stürzt aber mit diesem Schlage in sich zusammen; für seinen Tod giebt Scott die Erklärung: »Unberührt von seines Gegners Lanze war er als Opfer seiner eigenen ungestümen, ungezügelten Leidenschaften gestorben.« *Unter den allgemeinen Ausrufen der Freude und des Staunens leuchtet der Gesang der Rebekka durch die gestossenen hellen Accorde der Holzbläser hervor:*

Moderato. — Più mosso.





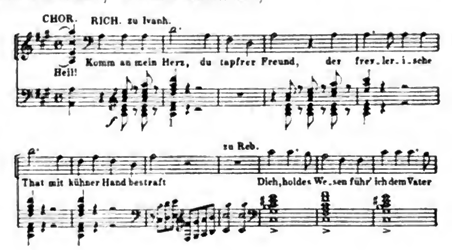
Nach einem innigen kurzen Zwiegesang Ivanhoes, der seiner Wohlthäterin die Fesseln löst, und der

Più mosso.

Presto. Meno mosso. überglücklichen Rebekka, nahen Richard und Rowena mit Gefolge, freudig vom Chor begrüsst. Richard schilt Ivanhoe, dass er, kaum genesen, zum Kampf geeilt, heisst Rebekka einen Lohn für die erlittenen Missethaten nennen; diese wendet sich zu Ivanhoe und sagt: »Ihr habt ja für mich, für die Jüdin gefochten. (schmerzlich) was will die arme Jüdin mehr?« Endlich kanzelt Richard die Tempelherren ab, worauf ein Freudenchor zu Richards Preis die Oper beschliesst.

Allegro molto con fuoco.

Dieser ganze Schluss ist zu lang und dabei im Text nicht geschickt. Von Ivanhoes Wunden ist nicht Wesens genug gemacht worden, um Richards Vorwurf als angebracht oder zartfühlend erscheinen zu lassen. Die Betonung der »armen Jüdin« durch Rebekka wirkt in diesem Augenblick, wo sie garnichts anders als ihre Lebensrettung vor Augen haben darf, doppelt peinlich, und Beaumanoir hat fanatisch, doch mit redlichster Überzeugung gehandelt, die Templer aber ausser Guilbert haben sich wenigstens in der Oper nicht genug zu Schulden kommen lassen, dass sie jetzt alle gleich Schulbuben ausgescholten werden könnten. Wir schlagen daher vor, nach dem Begrüssungschor, Presto: »Herr, seht des Königs Fahnen wallen« sogleich auf des Königs Worte an die Templer zu springen und zwar mit folgender Textveränderung (die Stelle ist an den 6. Tact vom Ende der S. 224 des Klavierauszugs anzuschliessen; 72 Tacte fallen aus):





u. s. w. wie im Klavierauszug S. 227.



3.

Hans Heiling.

Romantische Oper in drei Aufzügen nebst einem Vorspiel.

Text von Ed. Devrient, Musik von Dr. Heinr. Marschner.

Vorspiel. Allegro non troppo.

Unter der Erde schürfen die Erdgeister Juwelen und Goldklumpen aus den Felsen hervor und tragen die Schätze an den Thron ihrer Königin und ihres Sohnes, der auf seinen Wanderungen unter den Menschen den Namen Hans Heiling angenommen hat. Freudelos ist ihr Geschäft, wie ihr Gesang:



Doch Heilings Herz weilt nicht bei diesem öden Treiben. Nur des Sabbaths wegen, den sie feiern, hat er die Erde verlassen, wo ihm die Liebe zu seiner Braut Anna ein schöneres Dasein erschlossen hat, als er je in diesen Gründen finden kann. Für die Geliebte will er die Mutter und sein Königthum meiden:

HEIL. denn will ich eu - re Kro - ne tra - gen, muss ich der Er - den lieb' ent - sa - gen

Trotz ihres Vorwurfes:

Allegro moderato.



trotz ihres Hohns und ihrer Warnung:



Vivace. (»stutzig« d. h. hartnäckig) bleibt er bei seinem Entschlusse und ruft in seiner Mutter Herz von Neuem die Reue darüber wach, dass sie einst einem Menschen ihre Liebe geschenkt und dass sie dadurch ihrem Sohn das Leben gegeben habe, der, nur halb ein Erdgeist, der Erdensehnsucht nicht entsagen könne. Doch sie sieht es voraus:

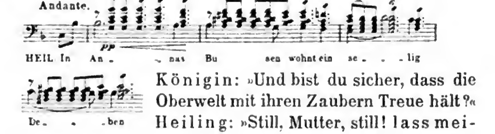
L'istesso Movimento.

Agitato molto.



und räth ihm, auf sein Zauberbuch Acht zu haben, während er sich doch nur von der Liebe Zauberweben Heil verspricht:

Andante.



Königin: »Und bist du sicher, dass die Oberwelt mit ihren Zaubern Treue hält?« Heiling: »Still, Mutter, still! lass mei-

nen Zweifel schlafen, ich muss vertrauen, wenn ich leben will.« (Diese Worte sind wichtig, weil sie das Ende vorausahnen lassen). Er empfängt ein Kästchen mit dem Brautschmuck aus den Händen der Mutter, welche, die Diamanten betrachtend, singt:

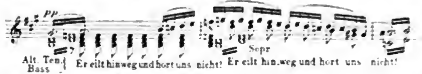
Andante con moto.



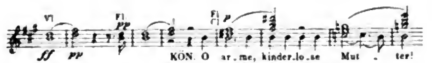
Die Geister, die ihn hemmen wollen, bannt er mit dem Königsscepter, das er dann mit rührenden Abschiedsworten *(unter Zugrundelegung des letzten Motivs)* der Königin übergiebt. Auf ihre Frage: »Kehrst du mir niemals wieder?« entgegnet er mit den auch durch die Musik bedeutsam hervorgehobenen Worten, die am Schluss der Oper wiederholt werden:

III. Hr.
2 Ob. I. Hr.
Str. fp
Pk u Cb
HEIL.
Wenn mein Kranz verblüht
wenn das Herz mir bricht, dann Mutter, dann viel-leicht..

Er stürzt davon (nach oben), während die Geister, deren lebhafte Erregung aus Gesang und Orchester tönt:



ihm die (auf seine Braut bezüglichen) Worte nachrufen: »Wehe dem, der Treue bricht!« Die Königin überlässt sich zuerst ganz ihrem Schmerz:



Risoluto.

Dann rafft sie sich auf:



und beschliesst, den Sohn für immer wiederzugewinnen. Sie empfiehlt den hülfsbereiten Geistern Geduld und Gehorsam und heisst sie wieder an die Arbeit gehn, ein Befehl, dem sie mit einem dem Anfang stimmungsverwandten, nur etwas wilder und accentvoller gehaltenen Gesange nachkommen.

An grösseren ausgebauten Formen fehlt es diesem Vorspiel, wie denn auch der längere Zeit durchgeführten Motive nur wenige sind. Die Musik gleitet leicht und geschickt von einem Moment der Dichtung zum nächsten, indem sie dabei die Recitative der älteren Schule nur ausnahmsweise verwendet und dagegen auch der kleinsten Schattierung des Textes möglichst ein musikalisches Stimmungsbild abgewinnt. Wir hätten also hier wieder eine der ersten Erscheinungen des heutigen dramatischen Musikstils, nur noch ohne die Leitmotive; von der Zerstückelung, die eine der Schattenseiten dieses Stils bildet, kann hier dennoch nicht die Rede sein, da alle diese Motive, deren Reichthum und Ausgeprägtheit aus den mitgetheilten Beispielen einleuchtet, aus einer einheitlichen Stimmung geflossen sind.

Ouverture.

Erst jetzt erklingt die Ouverture, man könnte sie auch an den Anfang stellen, denn das Vorspiel reicht mit dem Gesang der Geister und der Königin hinter der Bühne geradenwegs in den ersten Auftritt hinüber, sodass die Ouverture eher stört als überleitet, ausserdem passt sie ihren musikalischen Gedanken nach mindestens eben so gut an den Anfang, wie hierher.

Larghetto.

Den Anfang der Ouverture bildet die Einleitung des Melodramas des III. Aufzugs, in welchem Heiling von Reue über sein Erdenwallen erfüllt ist; es ist so schöne Musik, wie sie nur je ein Meister ersonnen hat, dazu mit grossem Klangreiz

ausgestattet, der überhaupt eine der Errungenschaften der ganzen Oper ausmacht:

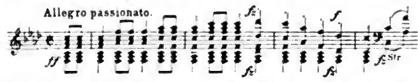


Ein dumpfer Schmerz tönt aus den Tacten:



Das stürmisch erregte Hauptmotiv des schnellen Satzes:

Allegro passionato.



müsste folgerichtig Heilings Zorn über die ihm zugefügte Unbill ausdrücken, während ihm in dem Seitensatz nur die Liebe der Mutter entgegenlächeln könnte:



Doch wird man mit Deutungsversuchen hier nicht weit kommen. Denn neben Modulationen und Satzgliedern von ausserordentlich packender Bedeutung, von denen nur die Tacte nach dem Seitenmotiv, in denen ein trostloses Suchen und Ringen zu liegen scheint:



und der Anfang des Durchführungssatzes erwähnt seien, verräth doch wieder manches Andre die Absicht des Komponisten, ein regelrechtes Tonstück nach der Gepflogenheit seiner Zeit zu schaffen, ohne dass in diesem grade die poetischen Hauptgedanken

des Dramas als formbildend oder auch nur ausschliesslich herrschend gegolten hätten.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

In der Ferne verhallen die Mahnungen der Geister und der Königin an Heiling; dieser steigt, das Schmuckkästchen in der Hand, aus einem unterirdischen Gange, der sich sofort schliesst, in sein vom Kaminfeuer erhelltes Erdengemach. Er schliesst das auf dem Tisch liegende Zauberbuch, um sich auch des letzten Vorrechts, das ihn über die Menschen erhebt, zu begeben:



Wort mir ganz bin ich nun dein

II. Auftritt. Allegro.

Da kommt auch schon seine Braut Anna in Begleitung ihrer Mutter Gertrud; ihr, der Geliebten, bangte gestern um Heiling, der sich in seiner abgelegenen Wohnung eingeschlossen, und ihn freut dieses Bangen als ein Zeichen liebevoller Theilnahme.

Anna ist unbefangen, neugierig, lebenslustig, wie im Durchschnitt jedes Mädchen, das eine tiefere Liebe nicht empfunden hat. Der Allegro-Terzettsatz mit seinem vielfach durchgeführten Motiv:

Allegro. ANNA. Und gestern habt den ganzen Tag

»ihr wieder euch nicht sehen lassen«, trägt mit seiner nicht tiefer greifenden Gefälligkeit und seiner anmuthigen Bewegung diesem Charakter Rechnung, ohne die andern Personen weiter zu individualisiren.

Dialog.

Anna kann, als sie das wunderliche Geräth im Zimmer erblickt, einen Schauer nicht unterdrücken; Heiling, der ihr sein Haus zeigen will, geht voran, um noch alles

in Ordnung zu bringen. Anna ist kaum erfreut über ihren Bund mit dem »reichen, gelehrten Mann«, sie fühlt sich in seinem Hause beklommen. Während ihre Mutter den Heiling herbeiholen will, nähert sie sich dem Tisch, auf dem das Zauberbuch liegt, sie meint Heiligenbilder darin zu finden: das Buch springt auf, die Zauberzeichen des bald von selbst umblätternden Buches erwecken zuerst ihre Verwunderung:

III. Auftritt.

IV. Auftritt.

2. Terzett.

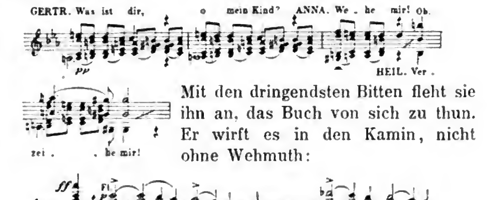
V. Auftritt.



dann ihr Entsetzen:

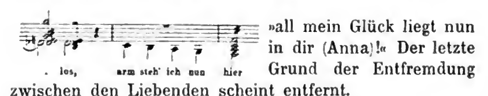


In diesem Augenblick kommen Heiling und Gertrud zurück, Anna sinkt in der Mutter Arme, während Heiling in der ersten Erregung die Braut von sich stösst. Schnell besinnt er sich:



Mit den dringendsten Bitten fleht sie ihn an, das Buch von sich zu thun. Er wirft es in den Kamin, nicht ohne Wehmuth:

ff Fl.
pp
HEIL. Macht - los, macht.



»all mein Glück liegt nun in dir (Anna)!« Der letzte Grund der Entfremdung zwischen den Liebenden scheint entfernt.

Der letzte Terzettsatz wird nur von Holzbläsern und Hörnern begleitet mit Ausnahme der letzten Tacte, bei denen die Streicher eintreten; er ist bei weitem nicht so hervorragend wie der erste Theil dieser Nummer, der ganz meisterliche Schilderungen enthält. Aber im Ganzen sticht doch eine knappere Satzbildung und eine gewähltere Instrumentation gegen die frühern Opern Marschners hervor. Wieder schreitet der Komponist, um Annas zunehmendes Entsetzen zu schildern, fortdauernd in Halbtönen nach oben.

Dialog.

Nur ihre Liebe, ihre Treue verlangt er als Entgelt für eine goldene Kette (nicht den Brautschmuck), die er ihr umhängt, für alles, was er für sie geopfert.

3. Arie.

In einer hervorragenden Arie von leidenschaftlich-glühendem Ausdruck bekennt er ihr, wie er's meint:



.. *»da ist in meiner Brust der Morgen angebrochen«; die überschwängliche Seligkeit, mit der ihn ihre Liebe erfüllt, wird zuerst zart, in verschwiegenen Seufzern angedeutet:*



und bricht dann in dem nämlichen Motiv immer mächtiger hervor:



Von E-dur (8 Tacte) wendet sich der Satz nach G-dur (8 Tacte), dann gar nach C-dur, um nunmehr in schnellem Wechsel der Modulation, dem immer stärker in ihm aufsteigenden Argwohn in Annas Treue gemäss, einem wilden Toben der Gefühle Platz zu machen, das erst bei dem unstäten, aber heftigen Motiv festere Gestalt annimmt:



(»Schon bei dem Gedanken — an deine Untreue — fassen mich die finstren Gewalten«). Schliesslich kehrt der lichtere Anfang mit mehrfachen zartsinnigen Abwandlungen wieder, während Heiling sagt: »Ich liebe dich, mit blutendem Herzen, mit endlosen Schmerzen, mit Argwohn und Bangen, mit rasendem Verlangen, so lieb' ich dich!«

Dialog.

Diese Liebe ist nun freilich nicht nach dem Sinn des einfachen Landmädchens, der mehr nach Singen und Tanzen steht. Auch bittet Anna ihren Bräutigam, er möge mit ihr das auf dem benachbarten Dorf stattfindende Kirchweihfest besuchen, was er unter der Bedingung zugiebt, dass sie dort n i c h t tanzen werde.

4. Terzett.

Ihre Freude kennt keine Grenzen:



wenngleich dieselbe mehr der Sucht, ihr Brautgeschmeide zu zeigen, entspringt; Heiling gewinnt ihrem Frohsinn die beste Seite ab: »Auch der thörichte Übermuth, wie steht er euch so gut!« *(Eine nicht gerade bedeutende, aber anmuthende, melodiöse Nummer.)*

Zu Sanct Florians Ehren vergessen die Bauern

Verwandlung.
VI. Auftritt.
5. Bauernchor.

»Zehnten, Steuern, Zinsen und Frohnen« und erfreuen sich am Springen, Singen und Trinken:



Wieder ist es die ungebundene Ausgelassenheit des Landvolks, die der Komponist treffend zu schildern weiss. Grade die platten festen Schläge im Orchester und der etwas kreischende Ton der Läufe in den Holzbläsern entsprechen dem naturwüchsigen Gebahren des Volks. Die Singstimmen bewegen sich meist im Einklange, was sich freilich etwas kunstlos ausnimmt. Im Mittelsatz, der die am heutigen Tage ruhende Arbeitsplage schildert, bilden sie wenigstens bei der Wiederkehr des Motivs einen Kontrapunkt zum Orchester:



Dialog.

Aus dem Geschwätz des gern zu Sticheleien aufgelegten Niklas und des in Gespensterfurcht befangenen Stephan erfahren wir, dass Stephans Vetter, der gräfliche Leibschütz Konrad, früher der schönen Anna Artigkeiten erwiesen habe. Er selbst scheint sich in das Unabänderliche zu fügen, singt sogar den Bauern ein Lied von der spröden Seffa, welche glaubte, einen Grafen zu heirathen und eines Tags durchs Schlüsselloch statt seiner einen Kobold entdeckt. Ein artiger Einfall ist das Abbrechen Konrads im 5. Takt des Liedes, da noch einige Plapperzungen in Thätigkeit sind, und sein Wiederbeginnen nach Herstellung völliger Ruhe.

VII. Auftritt.
6. Lied mit Chor.

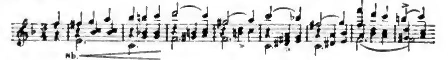
Konrad gebraucht nach der etwas boshaften Anspielung des Niklas in Bezug auf seine Empfindung für Anna die gleiche

Redensart: »ihr macht mich wild!«, deren sich Heiling (im IV. Auftritt) bedient. Wir schlagen statt dessen vor: »weiss Gott, ihr bringt mich in Zorn!«

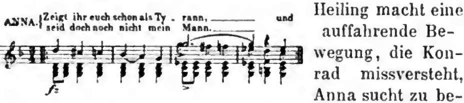
VIII. Auftritt. Dialog.

Das plötzliche Erscheinen des blassen, ernsten Heiling in dieser lustigen Gruppe stimmt nicht zur Freude (man vergl. das ähnliche Auftreten des Ruthwen im Vampyr); aber auch sonst ist der Geisterfürst in dieser schlichten Umgebung ein finsterer Gast. Mit Argwohn lässt ihn seine lodernde Leidenschaft die allzu intime Unterhaltung zwischen seiner Braut und Konrad beobachten. Vergebens reicht ihm Stephan einen Trunk, er ist nur Auge für die sich entspinnende Vertraulichkeit des Paares, und als Konrad gar Annas Hand ergreift, schleudert er den Krug mit dem Ausruf: »Verflucht!« hinweg. Im selben Augenblicke tönt eine Tanzweise aus der Schenke, und alles eilt dorthin, nur nicht die missmuthige Anna, Konrad, der sie zum Tanz holen will und bei Heiling auf eine entschiedene Ablehnung trifft, der mürrische Heiling und Annas Mutter. Die Klänge des Walzers:

IX. Auftritt. 7. Finale.



entfachen in Anna eine unbezähmbare Lust zum Tanz; sie verlegt sich aufs Bitten, wobei sie von den Andern kräftig unterstützt wird, sie geräth in Wuth:



Heiling macht eine auffahrende Bewegung, die Konrad missversteht, Anna sucht zu begütigen, verlegt sich bei Heiling aufs Schmeicheln, fasst ein halbes Wort von ihm als Einwilligung zum Tanz auf und eilt mit Konrad und der Mutter davon. Heiling ist allein, unglücklich, trostlos: »Mir diesen Trotz ... sie hat

mich nie geliebt!« Da gellt ihm der Walzer in die Ohren, »er stürzt wüthend ab.«

Das ganze Finale behält fortwährend den Walzerrhythmus bei, indem es gleichwohl die sich bis zu grösster Heftigkeit entzündenden Affecte der Handelnden genau charakterisirt (man vgl. die beiden Beispiele). In der durch alle Mannigfaltigkeit der Charakteristik durchgeführten Wahrung der Grundfarbe ist dies Finale ein Meisterstück. Die Wirkung der Nummer kann durch die Aufstellung eines Bühnenorchesters, welches mit dem eigentlichen Orchester nach der Angabe der Partitur bald abwechselt, bald zusammen spielt, ungemein erhöht werden.

II. Aufzug.

Tanz und Spiel sind vorbei. Annas Mutter hat längst den Heimweg angetreten, Konrad hat sich zu seinen Freunden gesetzt, beide in der Meinung, Heiling werde die Braut nach Hause geleiten. Doch von ihm ist nichts zu sehen. Es dunkelt, Anna muss sich allein auf den Weg machen. In einer wilden Waldgegend macht sie Halt. Ihr Herz wird von widerstreitenden Empfindungen gepeinigt *(Scene*)*:

I. Auftritt.

8. Scene und Arie.

Allegro agitato.

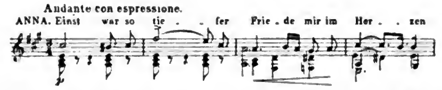


Einst kannte ihr Herz den Kummer nicht *(Arie, Andante con espr., Hauptsatz)*:

---

*) Die »Scene«, welche das früher gebräuchlichere dramatische Recitativ ersetzt, schildert den Konflict in der Brust der handelnden Person, während die nachfolgende Arie in dem Haupt- und dem Seitensatz deutlich die beiden widerstreitenden Hauptempfindungen zum Worte kommen lässt, meist in einem langsameren Satz, worauf ein gewöhnlich die ganze Nummer beschliessender schneller Satz die Entschliessung, die Richtung des ferneren Handelns anzeigt. Vom dramatischen Recitativ unterscheidet sich die Scene durch grössere Ausführlichkeit der Gefühls-

Andante con espressione.



Doch: »seit ich geliebt bin« (von Heiling), »ist mein Friede hin, und nun ich liebe« (den Konrad), »bin ich unglückselig« *(Seitensatz und Überleitung zum Allegro).* »Wer wird mein Retter sein von dieser Pein?« *(Allegro-Hauptsatz, das nämliche Motiv wie in der »Scene«).* Ihrem Treuversprechen steht die Liebe zu Konrad gegenüber, die sie nicht mehr verhehlen kann *(Seitensatz des Allegro):*

Allegro agitato ma non troppo.

Un poco ritenuto.



»was so mit mächt'gen Banden die Herzen an einander zieht ... an Konrads Liebe denk' ich mit Entzücken« *(das letzte Motiv wird in A-dur wiederholt).*

Jetzt erst gewahrt sie den unheimlichen Schauplatz, an den sie sich verirrt. Verborgene Geisterstimmen dringen an ihr Ohr:

Dialog.

II. Auftritt.

9. Ensemble und Arie mit Chor. Allegro moderato patetico.



sie kommen immer näher, während (bei zunehmender Verdunkelung der Scene) der Tiefe, den Felsenspalten Gnomen und Zwerge entsteigen:

---

schilderung vermittelst des Orchesters, sie theilt mit jenem das Fehlen einer geschlossenen Form und schliesst sich eng an die Gedanken des Textes an, wobei nur die Verwendung wiederkehrender Motive für die gleichen oder ähnlichen Gedanken eine gewisse äussere Verbindung herstellt, während die innere natürlich durch die ganze Einheitlichkeit der Stimmung, durch die Folge der Harmonien, die Entwicklung des musikalischen Satzes je nach der grösseren schöpferischen Kraft des schaffenden Künstlers mehr oder weniger getreu gewahrt wird.



bis zuletzt auf einem Thron in röthlichem Feuerschein strahlend die Königin erscheint:



(mit demselben majestätischen Motiv verkündigen später die Gnomen der Anna den wahren Rang Heilings). Die Mutter fordert von ihr den Sohn, die Geister ihren König zurück *(Arie)*:

Più mosso.



»Der mächtigen Geister«. *(Später übernehmen Geigen und Violoncelle in diesem ergreifend schönen Motiv die Oberstimme in Octaven, während die Königin die zweite Stimme singt. Dieser ganze Auftritt darf durch den Ernst und die Eigenthümlichkeit der musikalischen Schildernng als der Höhepunct der Oper gelten.*

III. Auftritt.
10. Scene.

Anna sinkt ohnmächtig zusammen; da erschallen Hornrufe, und Konrad kommt vorbei. Er sieht die Gestalt am Boden, die sich zuerst vor ihm entsetzt, und erkennt Anna. Sein Schmeicheln:



sein männlicher Entschluss, sie selbst ge-

11. Duett.

gen die Hölle zu schützen, geben ihr neue Kräfte, wie ihn ihre Erklärung, dass sie Heiling nicht liebe, mit froher Hoffnung erfüllt.

Nach diesem etwas schwächlichen, noch mehr in Spohrs als in Webers Geist gehaltenen Duett bildet der nächste Auftritt, der uns die auf die Rückkehr ihrer Tochter in schauriger Nachteinsamkeit harrende Gertrud zeigt, wieder ein Meisterwerk der Schilderung und der Stimmung. Gleich der Anfang, der dem Heulen des Windes nachgebildet ist und gleichzeitig wie gespenstige Schatten den Sinn des Zuhörers umfängt:

Verwandlung.
IV. Auftritt.
12. Melodrama und Lied.



ihr abgerissenes Summen während des Spinnens, das erst allmählich zum Liede übergeht:

das Heulen der Hunde: *dazu das Wehen des Sturmes, der das Fenster aufschlägt — alles dies bildet ein ganz genial erdachtes Stimmungsbild, dessen düstrer Reiz noch durch die merkwürdige Instrumentirung, die sich auf getheilte Kb., Vc., Br., die letzten beiden mit Dämpfern, 2 Hr., Fag., und Kl. beschränkt, vermehrt wird.*

Da kehrt Konrad mit der halbohnmächtigen Anna zurück, aus der nur das Eine herauszubringen ist, dass ihr Heilings Name Entsetzen einflösst. Konrad hält in aller Form in einer Arie, deren erster Theil (Andantino) in spiessbürgerliche Sentimentalität fällt, während der zweite (Allegro) sich etwas energischer anlässt, um Gertruds Hand an. Die Mutter weicht aus, Anna hofft auf ihre Vereinigung mit Konrad, da tritt Heiling herein.

Dialog.
V. Auftritt.
13. Finale.

VI. Auftritt.

Dieses Terzett mit der Entgegnung der Mutter und dem Gesang der Anna ist für die schon durch Konrads Arie wankend gemachte Anspannung der Aufmerksamkeit des Zuschauers erst recht gefährlich, und es ist rathsamer, auf den Schluss der Arie Konrads: »... Wonne der Sel'gen mein« sogleich die Replik des Orchesters folgen zu lassen (Klavier-Auszug,

Ed. Peters, 1875, Sprung von S. 123, 6. Tact vor dem Schluss auf S. 128, letzter Tact, zusammen 98 Tacte).

Düstrer Kummer über Annas Ungehorsam erfüllt Heiling *(man beachte die eigenthümliche, aber charakteristische von Es- nach Fis-moll modulirende Deklamation seiner ersten Worte):*



Doch er will verzeihen: »Bald bist du mein Weib und wehe Dem (mit flammendem Blick auf Konrad), der zwischen uns sich stellt:

Es ist, als ob auf seinem Gesange schon das nahende Ungemach lastete. Da naht er sich mit dem Schmuckkästchen und zeigt ihr die blitzenden Geschmeide, die ihr Brautgedinge sein sollen. Als sie ihn abweist, wird er dringender: »Nicht bedacht hast du dein Wort, blinder Eifer riss dich fort«; Anna in höchster Noth flieht zu Konrad: »Wenn du mich liebst, so schütze mich! Er ist ein Erdgeist!« Heiling stürzt nieder, schnell erzählt sie ihr Erlebniss im Walde, *während das Motiv:*

Allegro energico con fuoco.

ihren Worten furchtbaren Nachdruck verleiht; Heiling bricht in die dumpfen Worte aus:



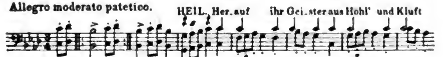
Als Konrad schon froh ist, dass alles scheinbar gut abläuft, benutzt Heiling einen unbewachten Augenblick, sticht blitzschnell mit einem Dolch nach ihm und eilt mit gellendem Lachen davon.

III. Aufzug, I. Auftritt.

Erdenmüde will Heiling zur Mutter wiederkehren *(vgl. das stimmungsvolle Larghetto der Ouverture; wohlvermittelt*

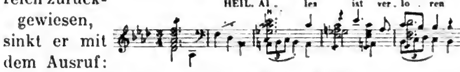
ist der Übergang von der Deklamation zum Gesange). Auf seine Beschwörung:

14. Melodrama. Scene und Arie mit Chor.



kommen die Geister zwar herbei, verrathen ihm auch, dass Konrad nicht gestorben sei und am nächsten Tage mit Anna getraut werden soll; als er sie aber zur Rache an seinem Nebenbuhler entbieten will, da verweigern sie mit dem Hinweise auf das ihm fehlende Scepter und Zauberbuch den Gehorsam. Von der Erde, wie vom Geisterreich zurückgewiesen, sinkt er mit dem Ausruf:

II. Auftritt.



zu Boden. Dem von bittrer Reue Erfüllten naht die Rettung: Zwerge melden der Königin seinen Seelenzustand. Er gelobt von neuem dem Geisterreiche Treue, doch sein nächstes Verlangen ist das nach Rache:



in welchem er von den Geistern bestärkt wird:



Jetzt empfängt er das Scepter und eilt mit den Geistern zur Rachethat davon.

Aus dem letzten Ausbruch seiner wilden Leidenschaft sticht namentlich das erzürnte und doch siegesbewusste Motiv hervor:

Allegro furioso.

Allegro furioso. *pp* *cresc.* *f*

HEIL. Wenn ___ ihr beim Fe - ste im Tau - mel der Freu - den

An dem ganzen Auftritt ist wahrzunehmen, wie die Musik, wenn sie nur lebhaft und farbenreich ist, gern Leerheiten der Handlung überbrückt. Die ganze Scene mit den Geistern ist eigentlich ziemlich überflüssig, ausser dass Heiling von ihnen erfährt, dass Konrad noch lebt. Wenn die Geisterchöre ebenso düster wie bisher behandelt wären, so würde man hier schlechterdings das Gefühl einer Länge empfinden. Aber eine glückliche Beimischung des Humoristischen und Spöttischen in den Geisterreden verlieh der Musik eine rhythmische Schärfe und eine Beweglichkeit, die diese schattenhaften Gesellen in eine frische und lebendige Beleuchtung rückt und uns ihr Treiben und Denken nicht ohne einen Anflug von Behagen beobachten lässt.

Verwandlung.
III. u. IV. Auftritt.
15. Bauernhochzeitsmarsch.
16. Lied.

Konrad, den von Heiling verwundeten Arm in der Binde, und seine hochzeitlich geschmückte Braut ziehen mit grossem Gefolge, die Spielleute voran, zur Bergkapelle. Bei Stephan, der schon lange auf sie gewartet, kommen sie nicht vorbei, ohne dass er ein Lied über den Ehestand mit »so hübschen Anspielungen« zum Besten giebt, mit dem er freilich nur bis zum vierten Verse kommt.

17. Gesang in der Kapelle.
V. Auftritt.

Alle gehen in die Kapelle. Während drinnen fromme Klänge erschallen, naht Heiling voll finsterer Rachegedanken; die religiöse Musik vermag seinen Zorn nicht zu entwaffnen, er verbirgt sich vor dem aus der Kapelle tretenden Hochzeitszuge, der sich im Gebüsch verliert.

VI. Auftritt.
18. Duett.

Unterdess kommen Konrad und Anna und freuen sich ihres jungen Glücks in einem melodischen, natürlich empfundenen Duett:

Allegro. ANNA. Ich e - wig dein, ich
KONR. Nun bist du mein ich
hal - te dich um - schlun - gen
hal - te dich um - schlun - gen

VII. Auftritt.
Dialog.

Sie werden von Stephan und den Brautjungfern entdeckt, die sich des alten Herkommens nicht begeben wollen

und mit ihnen »Brautsuchen« spielen wollen. Während die Mädchen ein Lied singen, wird zuerst Konrad mit verbundenen Augen in den Wald geführt. Schon hat man auch Anna die Binde um die Augen gelegt, damit sie den Geliebten suchen soll, da tritt unvermuthet Heiling unter die Mädchen, die kreischend davonlaufen. Er ergreift Annas Hand, sie weiss nicht, ob man nicht einen Possen mit ihr treibt, nimmt die Binde ab und sieht Heiling vor sich. Er erinnert sie »des Tags, wo du mir Treue versprochen«. *(Der Anfang von 3. Arie wird als Erinnerungsmotiv verwandt)*, und will ihren Treubruch strafen. Da stürzt sie ihm zu Füssen:

19. Finale.

VIII. Auftritt.

Andante con moto.

Allegro.

Allegro.
ANNA. So rä - - - - - - che dich.

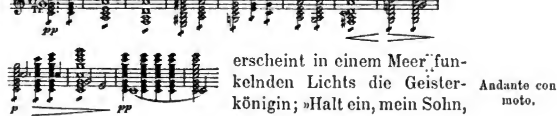
»Doch nur an mir allein . . . und schone meines Gatten nur.« Die Übrigen kehren zurück, Konrad führt einen Dolchstoss gegen Heiling, die Klinge bricht, der Geisterfürst ruft seine Schaaren herbei:

IX. Auftritt.



Da öffnet sich der ganze Berg im Hintergrunde, und, *während langgezogene Trompetentöne durch zarte Holzbläserharmonien hindurchtönen:*

X. Auftritt.



erscheint in einem Meer funkelnden Lichts die Geisterkönigin; »Halt ein, mein Sohn,

Andante con moto.

die Rache darf nicht richten, lass uns den Streit in Liebe schlichten . . . Du hast der Erde Lust und Pein erfahren, hast deine Leidenschaft gebüsst, erhebe dich nun über sie!« *(Bis zum Schluss schwebt über dem Orchester das zarte lichte, von einer Sologeige, später im Einklang mit der Flöte gespielte Motiv):*

Jetzt gedenkt Heiling seiner Worte: »Wenn mein Kranz verblüht — wenn mein Herz gebrochen *(vgl. das frühere Motiv)* — dann, hatt' ich Wiederkehr versprochen!« Sein Herz ist erweicht, auf immer ist er dem Geisterreiche wiedergewonnen, er stürzt in der Mutter Arme.



d. Robert Schumann,

geb. am 8. Juni 1810 in Zwickau, gest. am 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn, trug sich seit der frühesten Zeit seines Schaffens mit der Absicht, eine Oper zu schreiben. Erst 1847 wählte er unter etwa zwanzig Stoffen, deren jeder ihn vorübergehend beschäftigt hatte, den ihm geeignet scheinenden aus; derselbe war zum grösseren Theil dem Drama Hebbels »Genoveva«, zum kleineren demjenigen Tiecks »Leben und Tod der heiligen Genoveva« entnommen und von Rob. Reinick zu einem Textbuch verarbeitet, aber von Schumann so durchgreifenden Aenderungen unterzogen worden, dass Reinick auf die Autorschaft Verzicht leistete. Die Oper wurde am 25. Juni 1850 in Leipzig unter Leitung des Komponisten aufgeführt, zweimal wiederholt und dann zurückgestellt, um erst in neuerer Zeit ein, wenn auch nicht häufiger, so doch ziemlich regelmässiger Gast des deutschen Repertoires zu werden.



Genoveva.

Oper in vier Aufzügen.

Nach Tieck und F. Hebbel, Musik von Robert Schumann *).

(81. Werk).

Ouverture.

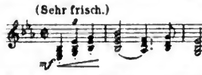
Ein prächtiges Tonstück ist die viel in Koncerten gespielte Ouverture, welche ihrer Stimmung nach aufs Engste mit der Titelheldin des Dramas verknüpft ist, obschon ausser der ersten Dissonanz und dem Unheilsmotiv, welches in der Oper leitmotivisch verwandt wird:

die Entlehnung von Motiven aus der Oper selbst vermieden ist. Eine langsame Einleitung bringt uns die trostlose Verlassene vor Augen, deren abgebrochene Klage im Hauptmotiv des schnellen Satzes ertönt:

Langsam.

Leidenschaftlich bewegt.

während die Ankunft des Retters sich in den Hornfanfaren des Seitensatzes ankündigt:



Weit entfernt, sich auf diese Hauptmotive zu beschränken, bringt der Durchführungssatz deren noch mehrere neue, die mit grosser Kunst und mit erfrischendem Stimmungsreichthum verwoben werden. Angesichts der deutlich zu Grunde liegenden poetischen Idee ergiebt sich allerdings dadurch ein Widerspruch mit der musikalischen Form, dass die rettende Katastrophe (in den Hornfanfaren des Seitensatzes) der Sonatenform gemäss (Hauptsatz, Seitensatz, Durchführung, Wiederholung des Haupt-, des Seitensatzes) zweimal erfolgt, man müsste denn statt der Rettung das erste Mal nur eine Hoffnung, eine Zuversicht auf Rettung annehmen.

Aus der Kapelle (rechts) im Schlosse des Pfalzgrafen

*) Gedruckte Orchesterpartitur bei C. F. Peters in Leipzig.

I. Aufzug. 1. Chor u. Rec.

Siegfried, der seit Kurzem mit der tugendhaften Genoveva vermählt ist, ertönt ein Choral, dessen Weise von der im Schlosshofe knienden Schaar des Volks, der Ritter, Knappen und Frauen mitgesungen wird. Hidulfus, Bischof von Trier, tritt aus der Kapelle und kündigt der Versammlung an, dass (der Maure) Abdorrhaman aus Spanien nach Frankreich gegen Karl Martell ausgezogen sei, und dass dieser den Pfalzgrafen mit der Bekämpfung des Feindes betraut habe. Die kriegsfrohen Zwischenrufe der Krieger unterbrechen seine Rede, und als er den Choral von Neuem, diesmal als Schlachtgesang ertönen lässt, da stimmen mit siegesfroher Zuversicht und wachsender Begeisterung alle wieder ein. Sie ziehen über die Bühne (nach links beim Schlosse vorbei, nicht dem Hintergrund zu nach aussen), nur Einer bleibt zurück.

2. Rec. u. Arie.

Golo ist es, ein in Siegfrieds Schloss aufgezogener Bastard:

Fl.
f p f p

Ihn quält geheimes Leid, das er am liebsten durch Betheiligung am Kampfe betäuben möchte. Er darf es nicht, muss unthätig, still sein. Doch dem äusserlichen Frieden folgt nicht der innere: *(Arie, Hauptsatz):*

GOLO. Frie - den, sieh in mei - ne Brust

Einst nahm er fröhlich an den Kämpfen Theil *(Mittelsatz: Sehr lebhaft).* Das ist jetzt vorbei *(veränderte Wiederholung des Hauptsatzes in F-dur. Die Arie bildet ein zartes lyrisches Stimmungsbild, lässt freilich jede Charakterzeichnung des Golo vermissen).*

Rec.

Siegfried hat ihn zum Hüter seines Weibes bestellt:

GOLO. Und ich ein Mensch soll die - sen Him - mel hü - ten

Tr. Str. ff fp

Der dissonirende (Nonen-)Accord ist mit dem Anfang der Ouverture gleichlautend. Er verbirgt sich vor dem nahenden Gattenpaare.

3. Duett.

Genoveva will hinter dem Heldensinn ihres Gatten nicht zurückstehen und zwingt sich zur Fassung *(Duett, I. Satz: Sehr mässig, II. Schneller)*. Trompeten (hinter der Bühne) mahnen zum Abschied. Siegfried übergiebt die Obhut über das schnell herbeieilende Gesinde dem Drago, empfiehlt ihm auch die Sorge für den stummen Angelo, während er dem Golo den Schutz für sein Weib anvertraut.

4. Rec.

Da Angelo keine weitere Verwendung in der Handlung findet, als dass er (IV. Aufzug, 18.) dem Caspar und Balthasar nachsetzt, deren Worte: »Wir sind verrathen, lasst uns flieh'n« ohnehin schon durch ihr Fliehen begründet worden, so ist er besser ganz zu streichen. Dann braucht auch der fliehende Caspar sein Schwert, dessen sich Angelo bemächtigt, nicht wegzuwerfen, was ganz unnatürlich ist, da das Schwert wohl das letzte ist, dessen sich ein Kriegsmann entledigt. Für diesen Fall folgen dem 12. Tacte des Recitativ 4 als 13. und 14. diese beiden Tacte (mit Hinzufügung des F in den Hörnern):

DRAGO. Euer Scheiden schmerzt uns tief

Es fallen aus Tact 15 bis 27. Das Übrige bleibt.

5. Chor.

Von links her ziehen die Kriegerschaaren, vom Volk begleitet, über die Bühne (nach hinten über die Zugbrücke). Siegfried schliesst sich ihnen, nach innigem Abschiede von seiner Frau, an, ihr Gesang verliert sich in der Ferne. Genoveva ist ohnmächtig in Golos Arme gesunken.

6. Rec. u. Scene.

Die Gelegenheiten, den Golo in festen Zügen zu charakterisiren, sind vom Zusammensteller des Textes leider unbenutzt gelassen. Golo sagt: »Der rauhe Kriegsmann (Siegfried)! auf das Schwert versteht er sich, auf Stoss und Hieb ... auf Liebe nicht! Er hat's ihr angethan!« Wenn er noch sich selber und seine zarten Gefühle für Genoveva gegen die des

rauhen Kriegsmanns halten wollte, gäbe es einen Sinn! Darin ferner, dass Siegfried es »ihr angethan hat«, liegt doch gerade ein Beweis, dass er sich auf Liebe versteht, wenn man unter Liebe nämlich etwas anderes versteht, als was die Römer des Kaiserreichs dafür ansahen. Dann fährt er fort: »Stirbt sie, ich will nicht knirschen!« was nur einen Sinn giebt, wenn er sagen will, dass, wenn sie stirbt, er vor seiner verderblichen Leidenschaft bewahrt bleiben und er also ihren Tod als Mittel zur Rettung aus seiner verbrecherischen Neigung begrüssen wird, ein Sinn, der natürlich viel zu weit hergeholt ist, um in einem Operntext irgend welche Wirkung äussern zu können. Man könnte diese Stelle des Recitativs ganz wohl überschlagen; in diesem Falle spielen Tr., Br., Vc., Kb. im ersten Tact des Recitativ nur E, während Fl., Ob., Kl. pausiren; Tact 2—26 fallen fort, Tact 27—30 werden ohne Gesang gespielt, das Folgende bleibt.

Der ungetreue Diener vermag der Gelegenheit nicht zu widerstehen, er küsst die Ohnmächtige, wird aber dabei von der alten Margarethe, seiner früheren Amme, welche wegen ihrer Gottlosigkeit auf Geheiss des Pfalzgrafen durch ihn aus dem Schloss verwiesen wurde und jetzt die Abwesenheit des Gebieters zur Rückkehr benutzt, bemerkt.

Sein Kuss bringt Genoveva zu sich, ohne dass sie der Frevelthat gewahr geworden ist. *Sehr schön drückt die Musik das Wiedererwachen der Genoveva aus:*



7. Finale. Margaretha sieht höhnisch den Abgehenden nach.

Ihr verbissener Hass giebt der Musik zum ersten Mal zu dieser Schärfe der Charakterzeichnung Anlass, welche erschlossen zu haben das Verdienst Mozarts, weiter ausgebildet zu haben dasjenige Webers bildet. Neben der Klangfarbe, welche durch die hohen Noten der kleinen Flöte gespenstig erhellt wird, und der Bewegung in den gestossenen Accorden

der Hr., Fag. und Kl., ist für ihr verderbliches Sinnen namentlich der aus zwei Motiven bestehende Anfang bezeichnend:



Die Reue lässt Golo nicht weilen, er will fliehen, als ihn Margarethe anruft; beinahe treibt sie ihn durch ihre Andeutung, dass sie Golos Geheimniss kenne, von Neuem in die Flucht, als sie ihm, geschickt genug, Hoffnungen auf die Gegenliebe Genovevas vorgaukelt:

Etwas zurückhaltend im Tempo.

Mässig.

MARG. Was lässt die ar - me Frau al_lein, sie wird ohn' dich gar traurig sein

Jetzt bittet er sie sogar, dazubleiben und ihm beizustehen, *mit den motivisch verarbeiteten, unheimlich düster gezeichneten Worten:*



Sie schwört ihm Beistand zu; in einem accentreichen bewegten Schlusssatz freut sie sich ihres Triumphs, während er sich dem Glauben an die nahe Erfüllung seiner heissen Begierden hingiebt.

II. Aufzug. 8. Scene, Chor und Rec. Sehr langsam. Lebhaft.

Es ist Abend, wir finden Genoveva allein im Vorzimmer ihres Schlafgemachs. In ihre wehmüthige Trennungsklage um den Gatten (*gedämpfte Str.*) tönt plötzlich vom Schlosshofe her ein wildes Singen (*2 kl. Fl., 2 Kl., 3 Hr., Basspos. und Chor der Knechte h. d. Scene*):



das, wie eine Vergleichung mit den obigen Motiven der Margaretha ergiebt, auf diese als die Anstifterin deutet.

Die Viertel wie vorher.

Auch ist sie es, welche von Genoveva vom Fenster aus unter dem tobenden Tross der Knechte wahrgenommen wird. *Die schmerzliche Entrüstung der einsamen Gattin klingt aus dem überaus bezeichnenden Motiv:*

Doch, was von ihr noch nicht in ganzem Umfange erkannt wird, ist die Wahrnehmung, dass es ihre eigene Ehre ist, die von dem höhnenden Gesindel angetastet wird. Da erscheint Golo mit der Nachricht, Abdorrhaman sei geschlagen, und jetzt entschuldigt die überfrohe Genoveva nicht allein den Gesang der Knechte, sie lädt den Golo arglos ein, mit ihr das Lied zu singen, »das aus dem Elsass uns der Sänger lehrte«, das Duett »Wenn ich ein Vöglein wär«. Aber schon während des Singens verliert Golo immer mehr die Fassung, er stürzt ihr zu Füssen, bekennt ihr seine Liebe, ja er dringt auf die ihn mit Abscheu Abwehrende immer heftiger ein, bis sie ihn endlich mit den Worten:

Rec.

9. Duett.

GEN. Zu-rück ehr-lo-ser Ba-stard!

von sich schleudert und enteilt. Seine Gluth ist gekühlt und nur die Rache bleibt in seinem Herzen zurück, er schwört die Tugendhafte zu vernichten.

Dies ganze Duett ist im Sinne der heutigen Anforderungen an die Verschmelzung zwischen Musik und Dichtkunst meisterhaft gelungen. Die alte symmetrische Form der Arie ist bei Seite gelassen und dafür im Anschluss an den Text eine stetige, mächtig aufgebaute Steigerung erreicht, in der die vier Noten des I. Motivs der Margaretha leitmotivisch verwandt sind. Bei Nb. begegnen wir dem Motiv des Unheils, das schon in der Ouverture erklang. Auch der Fluch des Golo: »Kein Schlaf soll über diese Augen kommen . . . bevor du vernichtet!« ist dem Text aufs Lebhafteste nachempfunden und

durch Posaunen und die Terzen der Holzbläser sehr entsprechend gezeichnet.

Dem abgehenden Golo tritt Drago entgegen, der die Lästerreden der Knappen über Genovevas unlautere Beziehungen zu einem jungen Kaplan berichtet und dieselben zu seinem Schmerz aus Golos Munde bestätigt hört. Ungläubig und um sich durch den Augenschein von Genovevas Treue zu überzeugen, verbirgt er sich in ihrem Schlafgemach. Der Plan des Golo geht dahin, ihn dort vom Gesinde aufsuchen zu lassen und den Schein der Schuld auf ihn zu wälzen. Margaretha erscheint, sie will das Verderben weiterspinnen und den verwundeten Siegfried, der in Strassburg darniederliegt, durch Tränke aus dem Wege schaffen. Den Abgehenden sieht Genoveva beklommen nach (es genügt, dass sie erst erscheint, wenn sich Beide entfernen und nicht, wie im Text angegeben, schon vorher ins Zimmer blickt). Sie verriegelt die Thüre.

10. Duett.

Die Grundstimmungen der beiden die Nummer 10 bildenden Duette (Golo und Drago, Golo und Margaretha) sind zwar ganz angemessen musikalisch wiedergegeben, doch nicht mit solcher plastischen Schärfe characterisirt, dass sie sich von dem vorhergehenden Höhepunct fasslich und eindrucksvoll abhöben. Auch wirkt der ununterbrochene Fluss der musikalischen Gedanken auf die Aufmerksamkeit des Hörers für die folgende Arie eher lähmend als fördernd.

In einem getragenen, wundervollen Adagio bittet Genoveva den Höchsten um Vergebung für das harte Wort, das sie zur Abwehr gegen den Buben gebrauchen musste und bittet ihn, ihr Siegfrieds Bild im Traum erscheinen zu lassen. Sie entfernt sich in ihr Schlafgemach.

11. Arie.

Unterdess hat Margaretha das Verderben fleissig geschürt. Das ganze Gesinde schleicht leise herbei, *während*

12. Finale. Sehr lebhaft.

die Musik das drohende Unheil in grellen Farben ausmalt:



(Statt dass »Margaretha die Thür aufschliesst«, wird diese richtiger vom Gesinde erbrochen.) Sie suchen Golo, und ihr Anführer, der Knecht Balthasar, lässt sich selbst durch das Erscheinen Genovevas nicht beirren, als Golo selbst *(mit dem Einsatz der Tr.)* erscheint und der Gräfin heuchlerisch anräth, die Leute nur weiter suchen zu lassen, damit ihre Unschuld ans Licht komme. Drago wird entdeckt und, ehe er ein Wort der Aufklärung geben kann, von Balthasar niedergemacht. Gegen Genoveva, die sich rechtfertigen will, fällt die *(in der Musik gar zu grell und schreiend eingekleidete)* Beschuldigung der Margaretha ins Gewicht:



Auch an Golo findet die Beschuldigte begreiflicher Weise keine Stütze, und mit wildem Tosen wird sie von der Menge in den Thurm abgeführt.

Die Musik hält mit dem lebendigen Bühnenvorgang gleichen Schritt und schafft hier einen wirksamen Actschluss. Man könnte ihr höchstens die zu reichlichen und dabei nicht genug charakteristischen Motive zum Vorwurf machen. In der Handlung muss freilich das wüste Hineindringen des Gesindes in das Schlafgemach der Gebieterin als peinlich bezeichnet werden. Ein Sprung von den Worten der Genoveva »schütz dein Kind« (des e g f) auf die Wiederholung der nämlichen

Stelle (Partitur S. 169, 1. Tact auf S. 174, 2. Tact, Klavierauszug Peters 3388, S. 100, vorletzter Tact auf S. 103, 2. System, 2. Tact) dürfte rathsam erscheinen.

III. Aufzug. 13. Duett.

Margaretha hat inzwischen bei Siegfried ihre Heiltränke und Salben angebracht, aber das Uebel ist zum Guten ausgeschlagen, Siegfried ist so weit geheilt, um ihrer Hülfe entbehren zu können. Beim Gehen theilt sie ihm mit, dass sie einen Zauberspiegel besässe, in welchem man »Alles, was man will, und Alles, was sich jüngst begeben«, sehen, der ihm sogar von seinem geliebten Weibe Auskunft geben könne. Siegfried denkt der Worte nicht weiter und lässt zur Heimfahrt rüsten. Indem er sich selbst Schwert und Panzer anlegt, singt er ein heldenmüthig frohes Lied, aus welchem das Glück, sein Weib wiederzusehen, und die Freude über den erfochtenen Sieg heraustönen:

14. Rec., Lied, Duett.



Da sprengt mit einer das hastige Reiten klar veranschaulichenden düstern Musik ein Reiter heran. Golo ist es, der einen Brief des Hauskaplans überbringt. *Sogleich bemächtigt sich auch der Musik eine drückende unheimliche Stimmung, in der das angezeichnete Motiv vielfach wiederkehrt:*



Siegfried, der an dem Bericht über die Vorgänge in seinem Schloss keinen Zweifel hegen kann, übergiebt dem Golo sein Schwert, damit er Genoveva tödte, und seinen Ehering, damit sie wisse, wer ihm den Befehl ertheilt. Doch beschliesst er, um sich ganz zu vergewissern, noch Margarethas Wunderspiegel zu befragen.

Die Musik ist hier von zu grosser Breite und Ausführlichkeit. Auch das Schwanken des Golo, der von Reue gepeinigt

wird, aber doch das Verderben seinen Weg gehen lässt, wirkt keineswegs anregend. Wir schlagen zur Beseitigung beider Übelstände folgende Kürzungen vor: Partitur S. 191, vom drittletzten Tact bis S. 197, 3. Tact, von S. 198, 3. Tact bis S. 201, 1. Tact; alles einschliesslich.

Verwandlung. 15. Finale. Langsam.

Die Teufelin Margaretha wird von Träumen gepeinigt, ein Kind erschien ihr, ihre eigene Tochter, die sie im Bach ertränkt, und die, lebte sie noch, jetzt vielleicht von einem Freiersmann heimgeführt würde.

Die Musik, die in dem wohlbekannten Fis-moll steht (vgl. Wolfsschlucht, Anfang des Vampyr) ist schaurig und düster; von Klangkombinationen sei die Verbindung des Soloviolоncell mit den Bratschen der tieferen Octave hervorgehoben.

Nicht schnell. Belebter. Die Viertel wie vorher.

Siegfried erscheint mit Golo und, nachdem die Hexe des Letzteren zagen Muth durch die Aussicht auf Genovevas Besitz wieder entflammt, zeigt sie dem drängenden Grafen im Zauberspiegel drei Bilder von stets gesteigerter Verfänglichkeit. Das erste, welches Genoveva darstellt, wie sie auf einem Spaziergang den Drago eines traulichen Gesprächs würdigt, auch das zweite, in welchem Beide in einer versteckten, vom Mondschein beschienenen Laube erblickt werden, finden Siegfried ziemlich gleichmüthig. Beim dritten aber, in welchem die auf einem Ruhebett in ihrem Schlafgemach schlummernde Genoveva dem eintretenden Drago bei ihrem Erwachen freundlich die Hand reicht, verliert der Graf alle Selbstbeherrschung, zertrümmert den Spiegel, der ihm seine Beschimpfung gezeigt, und stürzt mit Golo von dannen.

Dem Inhalt der Bilder entspricht genau die zuerst milde, dann immer schärfere Zeichnung der Musik. Zarte Frauenstimmen begleiten das Erscheinen des ersten Bildes, zu ihnen gesellen sich beim zweiten Tenöre, beim dritten erklingt der allgemeine Chor.

Aus den Trümmern des Spiegels erhebt sich Dragos

Geist, welcher Margaretha das Gebot des Herrn verkündigt, sofort dem Siegfried alles zu gestehen, wofern sie nicht binnen Mondesfrist den Feuertod erleiden will. Die nach dem Verschwinden des Geistes aus dem Spiegel hervorbrechenden Flammen jagen die Geängstigte von dannen.

Die Halben wie vorher die ganzen Tacte.

Sehr lebhaft.

Dieser Befehl des Herrn ist ein Mangel in der Anlage des Textes, der nicht abzuändern ist und freilich besser durch ein Geständniss des ohnehin von reumüthigen Anwandlungen nicht freien Golo ersetzt worden wäre. Margaretha ist nun einmal dem Teufel verfallen und kann dadurch, dass sie das göttliche Gebot erfüllt, auch nach modernen Anschauungen der ewigen Verdammniss nicht entrissen werden, während Golo durch ein Geständniss am Schluss seine Schuld wenigstens verringern würde. Übrigens lässt es die Musik an lebhaftester Zeichnung der Bühnenvorgänge nicht fehlen und ersetzt so zum Theil die Schwäche des Textes.

IV. Aufzug. 16. Scene, Lied und Arie.

Aller Aussicht auf Rettung baar, wird Genoveva von Balthasar und Kaspar (so wie dem stummen Angelo, s. unsere Bemerkung S. 169) in eine wilde Felsengegend geführt.

Die überaus schwermüthige Musik ist in ihrer Stimmung dem Anfange des III. Aufzugs des Parsifal nicht unähnlich:



Während die Knechte, ein »Gaunerlied« singend *(nur Br., Vc., Ob. u. Fag.)*, dem Hintergrunde zugehen (wo sie auf die Ankunft des Golo warten), bleibt Genoveva allein im Vordergrunde. Ihre verhaltene Trauer wird beredter, ihren Gatten wünscht sie sehnend herbei, vergegenwärtigt sich seinen Schmerz, wenn er einst ihre Unschuld erfährt. *(Dieser ganze Satz, welchem das Motiv:*

Sehr getragen.

die Bewegung verleiht, ist von rührender Innigkeit.) Da leuchtet ihr aus dem Versteck ein Muttergottesbild hervor:



Während sie sich *(in einem langsamen sich nach und nach belebenden Satz)* ganz dem Schutz der Jungfrau anheimstellt, strahlt ein rosiger Schein vom Kreuz aus und liebliche Geisterstimmen rufen ihr tröstend »Frieden!« zu.

17. Scene.

Ihr Peiniger naht *(vom »Unheilsmotiv« angekündigt).* Sie erschrickt, als sie den Ring, den sie ihrem Gatten einst am Altar gereicht, und dessen Schwert in Golos Händen erblickt. Aber auch angesichts des Todes kommt ihre Treue nicht ins Wanken.

Der etwas bürgerliche Ton, welchen die Auseinandersetzungen zwischen Golo und Genoveva anzunehmen drohen, wird durch die Kürzung Partitur S. 258, 13. Tact 3. Viertel bis S. 260, 5. Tact 2. Viertel, Klavierauszug S. 150, vorletzter Tact 3. Viertel bis S. 157, 6. Tact 2. Viertel etwas umgangen.

Golo übergiebt die Tugendhafte den Knechten zur Vollstreckung des Blutbefehls und zieht in die weite Welt hinaus. Nachdem Genoveva dem Balthaser noch aufgetragen, ihrem Gatten ihre Verzeihung für sein Unrecht zu überbringen, kniet sie am Kreuze nieder*). Die Knechte tragen Bedenken, sie an der heiligen Stätte zu morden; Hörnerrufe kommen immer näher, Caspar entflieht, schon will Balthasar den tödtlichen Streich vollführen, als Angelo sich auf ihn stürzt und ihn zur Flucht zwingt bez. (wenn die Rolle des Angelo gestrichen wird) die herbeieilenden Jäger dem Balthasar in den Arm fallen. Volk, Jäger, Knappen stürzen auf die Bühne, Margarethas »gellende Stimme« führt endlich auch Siegfried herbei, der »in höchstem Schmerz zu der halbohnmächtigen

18. Rec., Terzett und Scene mit Chor.

*) Die im Text wenig angemessenen Tacte 1—24 der Nummer 18 fallen besser fort.

Genoveva Füssen stürzt«. Endlich erkennt sie ihn und sinkt überselig in seine Arme:

19. Duett.



Nach dem Duett stimmt das Gefolge ursprünglich einen Chor an, der sich immer mehr entfernt, indess der Anfangschoral von einem zweiten Chor hinter der Scene gesungen, immer näher kommt, wobei sich die Bühne wieder in den Schlosshof des ersten Aufzugs verwandelt. Unstreitig würden sich, namentlich in Verbindung mit Wandeldekorationen, mit diesem Doppelchor sehr hübsche Wirkungen erzielen lassen; doch ist jetzt allgemein eine andere Einrichtung in Gebrauch, die auf Partitur S. 279, 2. Tact eine Einlage folgen lässt und direct zum Schlusschor des Finales (»Erschalle, festlicher Sang«) übergeht und der wir hier ebenfalls folgen, da sie nach den vorangegangenen nicht eben erfindungsreichen Nummern der Oper wenigstens einen kräftigen Abschluss sichert, auch den Golo der gerechten Strafe nicht entrinnen lässt. Das Wiederauftreten des Hidulphus ist schon von Schumann als störend empfunden worden.

(20. Doppelchor.)

(21. Finale.)

Da wendet sich Siegfried zu seinem Gefolge: »Doch wo ist Golo?« und erhält von einem Jäger die Auskunft: »Seid unbesorgt, wir fanden ihn zerschmettert dort in jener Schlucht, ganz nahe diesem Schreckensort!« Jetzt fordert Siegfried alle auf, in sein Schloss zu kommen und dem Höchsten Dank zu sagen, alles bricht in Heilsrufe zu Ehren Siegfrieds und der Genoveva aus.

Rec.

22. Finale. Schlusschor.



B. Komische und leichte Richtung.

(Fortsetzung.)

a. Conradin Kreutzer,

geboren am 22. November 1780 zu Möskirch in Baden, war Kapellmeister in Stuttgart, Dirigent der Fürstlich Fürstenberg'schen Kapelle in Donaueschingen, Kapellmeister der Wiener Hofoper, des Kölner Stadttheaters, der Braunschweigischen Hofoper, der Oper in Riga, wo er am 14. December 1849 starb. Von seinen zahlreichen Opern hat sich nur erhalten:

Das Nachtlager in Granada.

Romantische Oper in zwei Aufzügen.

Text nach Fr. Kinds Drama bearbeitet von Carl Freihrn. v. Braun, Musik von Conradin Kreutzer.

1834 in Wien zum ersten Mal aufgeführt.

Die alte geschriebene Orchesterpartitur trägt auf dem Titelblatt nach dem Wort »romantische« den Zusatz »idyllische «Oper, eine Bezeichnung, die in Bezug auf den überwiegenden Theil der in der Handlung angeregten Empfindungen, sowie die ganze Musik durchaus zutreffend ist. Einen so zarten, anmuthig harmlosen Grundton hat mit gleicher Beständigkeit kein zweites musikdramatisches Erzeugniss getroffen und durchgeführt wie das »Nachtlager«. Diesem Umstand verdankt es seine Unverwelklichkeit und seine Einzelstellung. Mit grossem Glück weiss Kreutzer die Waldromantik in Tönen wiederzugeben. Wo er in Seichtheiten verfällt, weiss er dennoch volksthümlich zu bleiben. Der romantischen Ortsfärbung trägt er in mehreren Boleros und der maurischen Romanze der Gabriele Rechnung. Auf die schönklingende

Instrumentirung und die vortheilhafte Verwendung der Singstimmen sei noch besonders hingewiesen. Die Oper hatte zuerst Dialog, der später vom Komponisten durch Recitative ersetzt wurde.

Ouverture.

Die Ouverture bringt Motive der Oper (auf die im Folgenden verwiesen ist) in wirkungsvollem Tonbilde (Maestoso. — Andante grazioso. — Allegro agitato. — Allegro à la chasse).

I. Aufzug.
1. Arie.

In einem malerisch von Bergen eingeschlossenen Hirtendorf in Granada beklagt die schöne Gabriele den Verlust ihres über alles geliebten Täubchens.

Die Arie hat folgende Theile: I. Andante (recitativisch) mit dem das Flattern der Taube bezeichnenden, im Maestoso der Ouverture verwandten Leitmotiv:



II. Andante sostenuto:

Andante sostenuto.
GABR. Sei - ne from - me Lie - bes - ga - be

d. h. der Ring, den mir Gomez, mein Verlobter, geschenkt und den das Täubchen am Halse trug, »ist auf ewig nun dahin« (s. Ouverture: Andante grazioso). III. Allegro moderato: »Ach, sie war mein einzig Glück« ist von melodischer Anmuth, obschon dem Text nicht so entsprechend wie I. und II. und hat einen nach Art der klassischen Muster virtuos ausgeführten Schluss. Das Orchester leitet in reizvoller Weise wieder in die erste melancholische Stimmung über, die auch in Gabrielens Spiel wieder durchbrechen muss.

Rec. u. 2. Duett.

Gomez, ihr Verlobter, entschliesst sich, um ihren Kummer zu lindern, zum Prinzregenten zu gehen, der eben jetzt in den Bergen jage. Das Täubchen, das ein Adler geraubt, kann freilich auch der Prinz nicht zur Stelle schaffen. Doch wird er, »den man nur den Guten nennt«, Gomez vor der Nebenbuhlerschaft des gewaltthätigen Hirten Vasco und vor der Abgunst Ambrosios,

des Oheims der Gabriele, schützen und die Liebenden vereinigen (vergl. 2 Rec.).

Das Duett setzt sich aus verschiedenen kleinen Sätzen zusammen, von denen eine Art Leitmotiv des Prinzregenten, das schon in der Ouverture im $^6/_8$-Tact (Allegro à la chasse) erklingt, hervorzuheben ist:

Sobald Gomez seinen Entschluss kundgiebt, gewinnt die Musik an Festigkeit:



Erst im Schlusssatz, einem schwungvollen Bolero, vereinigen sich die beiden Singstimmen.

Rec.

Kaum ist Gomez verschwunden, da erscheint, vom »Jägermotiv« (dem Anfang der folgenden Romanze des Jägers) angekündigt, ein Jäger in vornehmer Kleidung; er bringt Gabrielen die Taube zurück, die er soeben einem Adler abgejagt. Überselig giebt ihm das harmlos schlichte Mädchen auf seine Fragen Antwort *(bei der Erwähnung der von Gabrielen und ihrem Oheim bewohnten Schlossruine erklingt der Anfang der Romanze des Finales 6)* und erhält von ihm in der liedartigen, volksthümlichen Romanze die Auskunft: »Ein Schütz' bin ich in des Regenten Sold . . .«, welche nicht ohne Galanterie ertheilt wird. Diese Eigenschaft steigert sich in folgendem Duett durch Gabrielens naive Fragen nach den Charaktereigenschaften des Prinzregenten *(Allegro con fuoco, Andante, Allegro moderato grazioso mit dem Spielmotiv):* zu einer aufkeimenden, zarten Nei-

3. Romanze.

Rec.

4. Duett.

gung (*Duett: Allegro scherzando* $^6/_8$*: »Dein Blick mir zugewendet. . .«*), die jedoch durch Gabrielens Geständniss, dass zwei sich um ihre Hand bemühen (Gomez und Vasco), von denen sie nur Einen (Gomez) liebe, einen jähen Schlag erhält (*Adagio: »Ich muss sie einem Andern geben«*).

Dies Duett ist insofern für den eigenthümlichen Stil der leichten Operngattung bezeichnend, als in ihr die Musik den Text nicht eindringlicher und ausdrucksvoller zu gestalten, sondern ihm durch zarte, leichte, dem Tanzcharakter sich nähernde Motive ein gefälliges Gewand zu geben sucht.

5. Quintett.

Ein Kuss, den er ihr auf die Stirn drückt, wird von den heimkehrenden Hirten Ambrosio, Pedro, Vasco bemerkt und entflammt namentlich Vasco zu höchster Wuth. Erst Gabrielens schmeichelnde Fürbitte:

vermag den Jäger, erst des Letzteren volle Börse vermag die Hirten so weit zu besänftigen, dass sie ihm ein Nachtlager gewähren. Dennoch schöpft in dem beruhigten Quintettsatz (*Andante moderato* C, *Holzbl. u. Hr., Str. fast bis zum Schluss pizzicato*) Gabriele aus der heimtückischen Höflichkeit der Hirten ein Misstrauen, das ihre Wangen färbt. Der Jäger und die Hirten deuten die Erscheinung auf Gabrielens Liebe zum Jäger, um so mehr sinnen sie auf sein Verderben (*Allegro agitato: »Wie glühen ihre Wangen«. Die ersten 88 Tacte dürfen ausgelassen werden. Der Satz ist vollkommen der Spieloper entsprechend*).

6. Finale. Moderato. Allegretto grazioso.

In einem Ensemblesatz (Moderato und Allegretto grazioso), der oft übersprungen wird, sucht Vasco die unschlüssigen Genossen, die den Gast nicht ermorden wollen, zu seinem Vorhaben zu bereden.

Während die Berge in Abendsonnengluth erstrahlen, kehren die übrigen Hirten mit gefälligem, wohlklingendem

Allegretto pastorale. Maestoso.

Chorgesang heim (6/8-*Tact*). Des Fremden Erscheinung lässt sie seinen hohen Stand ahnen (*Chor*, *Maestoso* 3/4-*Tact*); auf Gabrielens Wunsch heissen sie ihn willkommen. *(Ein Bolero-Zeitmaass bringt lebhaften Wechsel hervor.)* Sie singt, »dem edlen Gast die Zeit zu kürzen«, eine etwas unverständliche, aber musikalisch pikante Romanze von der Nonne und früheren Maurenkönigin Fatime:

Bolero.

Andante.



Allegro agitato. Ein düsterer, stimmungsvoller Ensemblesatz, der leider den ohnehin matten Verlauf der Handlung verlangsamt, lässt den Jäger noch glühender, die Hirten misstrauischer und heimtückischer, Gabrielen und den Chor besorgter um des Jägers Schicksal erscheinen. Jetzt ertönen Abendglocken, Hörner und Klarinetten antworten einander in sanftem Reigen, und nach dem choralartigen, fein zu nuancirenden Chor: »Schon die Abendglocken klangen« wird der Jäger von Gabrielen und den drei Hirten zur Ruhe in die Schlossruine geleitet.

Allegro moderato.

Wie leicht ersichtlich, ermangelt das Finale des dramatischen Interesses. Umsomehr haben die Sänger die Pflicht, durch eine schöne, der lauen Abendstimmung angepasste Gesangsausführung dem Mangel abzuhelfen. Auch der Regisseur muss durch den wohlvermittelten Übergang der Beleuchtung von der Tageshelle zu einem kräftigen Abendroth für ein stets fesselndes Bühnenbild sorgen. Werden beide Forderungen erfüllt, so ist der Abschluss einer nachhaltigen Wirkung sicher.

II. Aufzug.
7. Rec. und Arie mit Chor.

Unterdess findet Gomez auf seinem Pfad ein herrenloses Pferd und zwei heulende Doggen, bald naht, unter dem Geschmetter von Jagdhörnern, ein Jagdgefolge, das um das Schicksal des Gebieters in Sorgen ist. Gomez

zeigt ihnen seine Spur und, während er den gefährlicheren aber ihm vertrauten Weg über den Gipfel des Gebirges nimmt, heisst er die Jäger den Berg umgehen und ihn selbst an der Schlossruine in seinem Heimathdorf wiederfinden.

Eine dramatisch nicht belangreiche, aber musikalisch ansprechende, für den Sänger des Gomez und für einen geschulten Männerchor recht dankbare Scene, die nicht ausgelassen werden sollte. Die folgende Entr'actsmusik mit Gabrielens Romanze 9 wird meist übergangen.

8. Entr'act.

Verwandlung.

9. Arie.

Der veränderte Schauplatz lässt uns das vom Mond erleuchtete Innere der Schlossruine erblicken. Vasco geleitet den Jäger zur Ruhe und schleicht von dannen. Dieser ist »im weissen Maurenschloss« allein *(Allegro moderato)*. Aus der heimlichen Musik schält sich eine längere, liebliche Geigenmelodie heraus *(Adagio con moto)*:



die trefflich zur Stille der Nacht und zu der elegisch sorglosen Stimmung des Jägers passt. Er bedenkt das Abenteuer, den schaurigen Ort, an dem einst Abenceragen (ein vornehmer, maurischer Stamm) von Christenrittern erschlagen sein sollen *(Mittelsatz des Adagio: Allegro con moto, tremolo in den Geigen, in den Bässen ein Unheilsmotiv)*:

Allegro con moto.

Doch: »die Hand ist rein . .« *(Wiederholung des Violinsolo)* und der rauschende Strom der Zeit *(Allegro assai, rollende Achteltriolen in Str., mehrmals durch Holzbl. verstärkt)* vermag Eines nicht zu rauben: »die Ruh' im Busen, von Schuld und Vorwurf rein« *(Moderato, Hornsolo)*:



Die Müdigkeit überkommt ihn;

Gabrielens Bild in der Erinnerung, entschlummert er *(Andante, zum Schluss ersterbend)*. Doch Gabrielen lässt die Sorge für den Gast nicht ruhen; um ihn wach zu erhalten, singt sie an einer Fensteröffnung zur Guitarre die scharf rhythmisirte, eigenartige maurische Romanze von Alkansors und seiner Auserwählten verschwiegener Liebe. Da ihr Gesang ihn nicht erweckt, schleudert sie einen Stein herab; schon hört man draussen ein verdächtiges Pfeifen, warnend eilt sie davon, um Hülfe zu holen. Erst jetzt bemerkt er, dass der Feuerstein von seiner Büchse abgeschraubt ist. Er verriegelt die Thür und ergreift den »Theuerdank«, sein Schwert, den letzten Helfer in der Noth. Nach einem heroischen, kurzen Satz *(Recitativ, Allegro moderato, aufwärts eilender Tonleiterlauf wie im Anfang der Ouverture, dann più Allegro)* erwartet er still die Banditen, die sich mit einer gemächlichen, leisen Musik *(Andante; ausgehaltene tiefe Kl., sowie Pos. werden charakteristisch verwandt)* der Thüre nähern, als sie diese verschlossen finden, wegen dringender Botschaft vom Prinzregenten Einlass begehren und, als der Jäger erwidert: »Hat bis morgen Zeit!«, die Thür zertrümmern *(Allegro vivace $^6/_8$, Allegro agitato* C*)*. Vor des Jägers gezücktem Schwert prallen sie zurück; sobald er ihnen zuruft: »Ihr Schurken, bebt; ich bin der Prinzregent!«, sinken Ambrosio und Pedro zuerst auf die Knie, dringen aber auf Vascos trotzige Ermunterung von Neuem auf den Herrscher ein, der die ersten beiden verwundet, den Vasco tödtet und über das Treppengeländer wirft *(während einer lebhaft schildernden Musik)*. Da tritt Gabriele mit Gomez ein *(Flötenlauf und Triller)* und kündigt das Nahen der Hülfe an, als fröhliche Hornrufe und ein kräftiger Jägerchor erschallen *(Allegro à la chasse der Ouverture)*; der Prinzregent stösst ins Horn, sein Gefolge und die Hirten des Dorfs erscheinen. Der Prinz giebt sich *(mit*

10. Maurische Romanze.

Rec.

11. Quartett.

12. Finale. Allegro.

dem oben mitgetheilten Leitmotiv; dieser Satz wird meist ausgelassen) allen zu erkennen; von Dank und Liebe zu Gabriele erfüllt, will er ihr fortan ein glänzendes Loos bereiten. Gabriele: »O Herr! diesen Hirten hab' ich mir erkoren«. Wohl zaudert er einen Augenblick:

Allegretto con moto.

Moderato.



Sie nickt bejahend *(während die gleiche Stelle in Dur wiederkehrt)*. Ihrer, in einer zärtlich geschmeidigen Cantilene vorgetragenen Bitte:

Andante grazioso.
GABR. Tren_ne nicht das Band der Lie_be

die von Gomez *(kanonisch)* wiederholt wird, vermag er nicht zu widerstehen *(er imitirt die Cantilene und vereinigt sich mit dem Brautpaar zu einem Terzettsatz von zartestem Wohllaut)*.

Andante grazioso.

Von dem folgenden Allegro-Terzettsatz, welcher für die Handlung unwesentlich und musikalisch des Interesses entbehrt, desswegen auch meist ausgelassen wird, sollte doch das poetisch und musikalisch zart ausgedrückte Geständniss, welches der Prinz seinem Freunde, dem Grafen Otto, über seine Herzenswunde macht, beibehalten werden (die letzten 17 Tacte des Allegro).

Allegro risoluto.

Auch der Mitgift vergisst der Prinz nicht; von Heilsrufen des Volks auf das Habsburger Kaiserhaus begleitet, geht er mit seinem Gefolge von dannen.

Allegro.



b. Albert Lortzing,

am 23. October 1803 in Berlin geboren, kam als Schauspielerkind frühzeitig mit dem Theater in Berührung. Eine gründliche musikalische Unterweisung wurde ihm nur bis 1812 durch C. F. Rungenhagen, den späteren Leiter der Berliner Singakademie, zu Theil. Schon von 1822 an trat er als Schauspieler und Sänger auf. Das Wanderleben, zu dem er durch seinen Beruf genöthigt war, erhielt durch sein Engagement am Leipziger Stadttheater unter Ringelhardt im Jahre 1833 einen längeren Stillstand, der für die Zusammenfassung seiner schöpferischen Kraft überaus heilsam war. Nachdem schon »Die beiden Schützen« (1837, 20. Febr.) einen durchschlagenden Erfolg errungen, ging noch im selben Jahre das Werk in Scene, das ihn weit über die Grenzen Deutschlands berühmt machen sollte, »Zar und Zimmermann.« Bei dem Directionswechsel 1844 von Director Schmidt als Kapellmeister engagiert, erhielt er, nachdem inzwischen »Undine« in Hamburg die Erstaufführung erlebt, am 1. August 1845 seine Kündigung, die erste seines Lebens. Am 30. Mai 1846 brachte er als Kapellmeister des Theaters an der Wien seinen »Waffenschmied« zur Aufführung. Nur wenige Wochen im Jahre 1849 leitete er von Neuem das Leipziger Theaterorchester. Im Jahre 1850 als Kapellmeister an das soeben eröffnete Friedrich-Wilhelmstädtische Theater berufen, starb er bereits am 21. Jan. 1851, von den bittersten Nahrungssorgen und Enttäuschungen entkräftet.

Lortzing hat die Bedeutung, die er noch jetzt im deutschen Repertoire behauptet, hauptsächlich der glücklichen Vereinigung seiner dichterischen und musikalischen Begabung zu verdanken. Einzeln betrachtet, hätte weder die eine noch die andere die Bedeutung

einer Etappe in der Entwickelung der Oper zu gewinnen vermocht. Aber er besass das, was dem dramatischen Dichter werthvoll ist, die Kunst klarer Charakterzeichnung, und er kannte die Bühnenwirkungen aus eigener Anschauung und reicher Erfahrung. Für die Richtung des harmlosen, gemüthlichen Humors war er sogar ungewöhnlich begabt, und da er die gewaltigen Erschütterungen der hochdramatischen Kunstgattung mied, so gerieth er naturgemäss auf die Bahn der komischen Oper. Als Tonsetzer hat er die Tonkunst um komische Wirkungen, drollige Instrumentalwendungen, komisch wirkende Motivverbindungen nicht wesentlich bereichert, obschon er im »Zaren« bemerkenswerthe Anläufe dazu nimmt; er hat Mozart nicht einmal ganz ausgenutzt, geschweige denn übertroffen. Dafür sind seiner Tonsprache eine unversiegbare Gefälligkeit und Herzlichkeit zu eigen, die sich geschickt und zwanglos mit Wort und Situation verbinden, und die ihn auch als Musiker für die komische, oder richtiger, für die leichte Operngattung vorausbestimmten. Besonders gross ist er in der kleinen Gattung des volksthümlichen Liedes, während ihm in den grossen Formen nicht selten die nöthige Sicherheit im Aufbau, sogar in der Stimmführung fehlen. Er stand im Ganzen mehr auf dem Boden des deutschen Singspiels, wie es in Karl v. Dittersdorf seinen begabtesten Vertreter gefunden hat, als der feinkomischen von Mozart begründeten Oper. Der Umstand, dass sein dichterisches, wie musikalisches Empfinden tief im deutschen Volkscharakter wurzelt, sowie die unfehlbare Bühnenwirksamkeit seiner Charaktere und Situationen sichern seinen Hauptwerken eine bleibende Stelle im deutschen Opernrepertoire.



1.

Zar und Zimmermann.

Komische Oper in drei Aufzügen.

Musik von Albert Lortzing*).

Ouverture.

Die Ouverture enthält nach einem Andante das russische Motiv: [Notenbeispiel], dann als Ruhepunkt die schöne Geigencantilene des Sextetts (II. Aufz. 10) und die Hochzeitsmusik aus dem Finale des I. Aufzuges in kunstloser, aber gefällig wirkender Verknüpfung.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction (Chor).

Auf dem Schiffswerft der Witwe Brown in Zaandam sind Zimmerleute fleissig am Schiffsbau. Das Singen befördert die Arbeit; doch, wie der junge Russe Peter Iwanow meint, Einer »vor allen weiss solch Lied uns vorzutragen«, und dieser Eine ist sein Landsmann Peter Michailow**), der ungesäumt ein kerniges *(mit 4 Dreitacten beginnendes)* und gedankenvolles Zimmermannslied zum Besten giebt. Dieses und die Aussicht auf ein Abendfest, zu welchem ihre Prinzipalin sie anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Charlotte eingeladen hat, ermuntert die Gefährten zu rüstigem Schaffen.

Zimmermannslied.

Dialog.

Unter Landsleuten giebt es keine Geheimnisse und so weiss Michailow längst, dass Iwanow in zärtlicher und erwiderter Liebe zu Marie, der reizenden und liebenswürdigen Nichte des »dummen und lächerlichen« van Bett,

---

*) Die Klavierauszüge von Lortzings Opern sind bei Breitkopf und Härtel erschienen. Die Partituren sind bisher nur handschriftlich vorhanden. Vollständige, mit allen gebräuchlichen Einlagen, sowie mit durchgehenden und sachkundigen Regieangaben versehene Textbücher zu den drei von uns behandelten Lortzing'schen Opern sind von C. F. Wittmann in Reclams Universalbibliothek herausgegeben.

**) Die Namen Iwánow und Micháilow sind auf der zweiten Sylbe zu betonen. Eine russische Namensbildung Michaelow, wie sie der Text enthält, giebt es nicht.

Bürgermeisters von Zaandam, schmachtet, die eben daherkommt, um ihrem Auserwählten zwei Mittheilungen zu machen; die eine betrifft die galante Aufmerksamkeit, mit der sie von einem jungen Franzosen verfolgt wird, die andere allerhand geheimnissvolle Machenschaften, die ihr und ihrem Liebsten seitens ihres Oheims zu drohen scheinen. Da Iwanow einst heimlich aus dem russischen Soldatenstande desertirt ist, glaubt er sich ertappt; jener Franzose aber giebt seinem eifersüchtigen Naturell reichliche Nahrung, und kaum hat sie ihn mit ihrem schlichten, mit schelmischer Überlegenheit vorgetragenen Liede von der Eifersucht besänftigt, da versetzt ein Kuss, den Michailow auf ihr dargereichtes Händchen drückt, sein Blut aufs Neue in Wallung (*von den immer mehr beschleunigten Octaven der Hörner angedeutet*), sie läuft davon, er hinterdrein.

II. Auftritt.

2. Arietta.

Lefort tritt auf, und aus seinem Munde erfahren wir, dass Michailows Verkleidung den Kaiser aller Reussen, den Zaren Peter »den Grossen«, birgt, während er selbst als dessen Admiral und Reisebegleiter kenntlich wird. Er bringt ungünstige Nachrichten aus Russland: der Geist seiner (Halb-)Schwester Sophie rege die Strelitzen zur Meuterei auf*). Der Zar heisst alles zur Abreise rüsten und verräth uns in einer grossen Arie (*Recitativ-Cantabile — Recitativ — Un poco più lento*), welch saures Amt das Herrschen bilde und wie nur der »Blick nach Oben« oder vielmehr der Blick »von Oben«, vom Reich der Seligen auf die dankerfüllte Nachwelt, für die Undankbarkeit der Mitwelt zu trösten vermöge, lässt aber doch seiner oft

III. Auftritt.
Dialog.

IV. Auftritt.
3. Arie.

*) Der Geist d. h. die Gesinnung; denn die hier gemeinte Sóphia Alexéjewna wurde schon 1689 wegen ihrer Umtriebe gegen Peter in das »Jungfrauenkloster« zu Moskau gebracht. Strelitzen eigentlich Strälzy, Schützen, hiess die von Iwan dem Schrecklichen errichtete Leibwache, deren Eigenmächtigkeit und Übermuth zu ihrer Auflösung durch Peter 1698 führten.

bewiesenen Strenge so viel freien Lauf, um blutige Strafen in Aussicht zu stellen. (Die später wirklich erfolgte Hinrichtung von 2000 Strelitzen hat diese Verheissung wahr gemacht.)

In der Arie wird man wie in der ersten Nummer kaum einen neuen musikalischen Gedanken finden. Das Un poco più lento (etwas langsamer als Andante nämlich) erinnert stark an Spohr. Sauber ausgeführt und mit Nachdruck vorgetragen, verfehlt sie dennoch ihre Wirkung nicht. Eine Auslassung von 4 Tacten am Schluss des Cantabile: »Drum sehnt sich mein Geist nach Licht und Wahrheit!« erscheint geboten.

V. Auftritt. Dialog. VI. Auftritt.

Nicht sehr gelegen kommen Iwanow und noch weniger der schon erwähnte Bürgermeister van Bett nebst Witwe Brown, dem Zuschauer indess zu entschiedenem Gewinn. Denn van Betts aufgeblasene Selbstgefälligkeit, die Zergliederung der eigenen Vorzüge, welche dieser selbstbewusste Wächter der Gerechtigkeit an sich vornimmt, sind vom Komponisten mit so kräftigem Humor geschildert, dass eine Atmosphäre des Behagens mit dieser Nummer hervorbricht.

.4. Aria.

Ganz vom Amtseifer erfüllt, athemlos dem Schuldigen nachspürend, ruft er aus:

Allegro. van BETT. O sanc.ta ju.sti.tia!

»Plerique hominum (die meisten Menschen) auf dieser Erde, Sie ruhen doch mal von Qual und Beschwerde«:





Doch Zaandam braucht nicht zu verzagen:



Der Schärfe seines Geistes halten die für sein Amt wie geschaffenen körperlichen Erfordernisse, die »ausdrucksvollen Züge«, das »Aug' wie ein Flambeau« u. s. w. die Waage. Die lächerliche Wirkung dieser Selbstberäucherung wird dadurch vollkommen, dass er sie in einem ausdrucksvollen Cantabile-Satz, in welchen ausser den Streichinstrumenten nur der »trockene Schleicher«, das philiströse Fagott, mitzureden wagt, vorträgt; zum Schluss erweist sich dies Instrument sogar als nützlich und hülfreich, indem es dem gestrengen Herrn, welchem bei der letzten tiefen Kadenznote Athem und Stimme ausgehen, diese Note abnimmt. Mag da noch Jemand an der Schlussfolgerung zweifeln:



Die Arie besitzt naturwüchsige Frische, und weist eine zutreffende Charakterisirung auf.

Dialog.

Van Bett begiebt sich schliesslich an die ihm aufgetragene Untersuchung. In einem Briefe fordern ihn die Generalstaaten, d. h. die von den Provinzialständen der damaligen Republik der Vereinigten Niederlande erwählten Abgeordneten, welche an der Spitze der Regierung standen, auf, ihnen über das »Thun und Lassen eines Fremden, Namens Peter, der gegenwärtig auf den Werften zu Zaandam arbeitet«, Bericht zu erstatten. Da es mit seinem Lesen zu hapern scheint, die Witwe Brown diese Kunst überhaupt nicht kennt, so muss der Zar ihm den Brief vorlesen, der auf diese Weise von den gegen ihn gerichteten Nachforschungen Kunde erhält. Doch auch Iwanow, der allzeit besorgte Deserteur, fühlt sich getroffen. Die Glocke ertönt, und die Zimmerleute eilen in der

VII. Auftritt.

5. Chor und Ensemble.

Meinung, dass schon der Hochzeitsschmaus beginne, fröhlich herbei (*Allegro vivace* 5/8). Da van Bett unter ihnen statt eines Peters gleich ein ganzes Dutzend findet, so sucht er die beiden Fremden hervor, und von diesen scheint ihm Iwanow »das echte Spitzbubengesicht« zu haben (*Allegro* ₵); auch empfiehlt er ihn der Obacht der Witwe

VIII. Auftritt. Dialog.

Brown. Nachdem die Gesellen sich wieder zur Arbeit entfernt haben (*Tempo primo*), und sich van Bett noch im Interesse der »öffentlichen Sicherheit« zum Hochzeitsmahl

IX. u. X. Auftritt.

eingeladen, tritt Lord Syndham, der englische Gesandte auf, vorläufig ohne seinen Namen zu nennen. Er ist erfreut, zu hören, dass van Bett bereits einem Russen namens Peter auf der Spur ist und bietet ihm 2000 Pfund, wenn van Bett von diesem herausbekommt, welches seine

XI. u. XII. Auftritt.

Pläne in Bezug auf England seien. Wirklich läuft dem Bürgermeister der sorgengequälte Iwanow in den Weg, den er als den geheimnissvollen Peter ansieht und, zu dessen nicht geringer Verwunderung, mit Höflichkeiten

6. Duett.

überhäuft. In einem humoristischen Duett spielen Beide mit einander Versteckens, schon ist Jwanow im Begriff, seine Desertion einzugestehen (*Allo. moderato*), da stockt er:



Nunmehr bedient sich der Diplomat van Bett eines Umwegs, er frägt den Misstrauischen: »Was ist Ihr Plan in Bezug auf Frankreich?« und erhält die »sehr feine« Antwort von ihm, dass es ein schönes Ländchen sein soll. Auf die weitere Frage: »kennen Sie England ganz genau?« erwidert er achselzuckend: »Je nun...« v. Bett weiss nicht aus noch ein (*Recitativ*). Zum Glück fällt ihm Iwanows Interesse für Marie ein: »Sie lieben Marie?«

Iwanow stutzt, stutzt wieder und: *v. B. stutzt zum drit_ten Ma_le* Er zeigt ihm die Aussicht auf Mariens Hand (*Tempo primo*) und erhält die Zusicherung: »Ist der Oberst nur zugegen, schenk' ich reinen Wein ihm ein« (*Allo. assai*).

Die musikalische Komik des letzten Beispieles besteht in der Unterschiebung der ernsten Recitativfloskel, die als Schluss gebräuchlich ist, unter den verwunderten, aber possenhaften Ausruf van Betts. Das komische Zwiegespräch im Duett ist auch musikalisch fein und launig behandelt.

XIII. u. XIV. Auftritt.
Dialog.

Marie erscheint, von dem übergalanten Marquis von Chateauneuf verfolgt. Iwanow stellt sich in die Quere, der höfliche Franzose erfährt den Namen des eifersüchtigen Liebhabers, glaubt zuerst den Zaren entdeckt zu haben, als dieser selbst auftritt und von Marie gebeten wird, ihrem Bräutigam »den Kopf zurechtzusetzen.« Chateauneuf bittet in einer zarten Cantilene, ihm seinen zu ausgeprägten Schönheitssinn zu vergeben. Inzwischen hat er die stattliche Gestalt, das feurige Auge des Zaren wohl bemerkt und streckt mit der leise zu diesem geäusserten Kunde von einer Niederlage der Russen im Kampf mit den Türken einen Fühler aus, der dem Zaren den heftigen Ausruf entlockt: »Ha, schändlich ist's erlogen!« Der Marquis hat den Zaren erkannt, stellt sich ihm als französischer Abgesandter mit geheimen Aufträgen vor und erhält, während die aus der Ouverture her bekannte Hochzeitsmusik näher kommt, vorläufigen gnädigen Bescheid. Jubelnd kommt der Chor mit einer rhythmisch pikanten Weise herbei:

XV. Auftritt.
7. Finale.
Allo. moderato.
Andantino.
Tempo primo.
Allegretto.



Nachdem Chateauneuf als galanter Mann von Witwe Brown gern zur Hochzeit eingeladen, nachdem der Zar eine plötzliche, musikalisch bedeutsam hervorgehobene Zornesaufwallung gegen die Empörer durch ein Einstimmen in das Chorlied vertuscht hat:

ZAR Ster - ben seh' ich sie bald zu mei - nen Fü - ssen

bricht alles zum Schmause auf.

Allegro. Mosso.

Im Allegro bleiben die Tacte 62 bis 100 (bis zum Mosso) besser weg, da die Handlung ohnehin sich in der Schwebe befindet.

II. Aufzug, I. Auftritt. 8. Chor. Dialog. II. Auftritt. III. Auftritt. IV. Auftritt.

Es ist Abend geworden, und die Hochzeitsgäste, die in einer Gartenschenke beieinander sind, singen in einem rauschenden Chor ein Loblied der Freude. Nur Iwanow, der nicht weiss, wo Marie steckt, ist von Eifersucht geplagt, indess der als Matrose verkleidete Chateauneuf dem Zaren und Lefort einen Bündnissentwurf unterbreitet. Auf Mariens Bitten, die den Iwanow für seine Eifersucht bestrafen will, und um den mit dem Lesen des Entwurfs beschäftigten Zaren der Aufmerksamkeit der Gaffer zu entziehen, singt Chateauneuf das sentimentale, aber zärtliche und süssmelodische Lied: »Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen.« Iwanow wird durch den neuen Erfolg des Marquis nur noch eifersüchtiger, Marie verspottet ihn, alles eilt zum Tanze, nur der Zar, Lefort und Chateauneuf setzen sich an den einen, der bedenklich angetrunkene van Bett, der inzwischen erschienene Lord Syndham und Iwanow an den andern Tisch, und die diplomatische Action beginnt.

9. Lied (Romanze). Dialog. V. Auftritt. VI. Auftritt. VII. Auftritt.

10. Sextett.

Als deren Folge erscheint auf der einen Seite die Unterzeichnung eines Allianzvertrags zwischen Frankreich und Russland durch den Zaren, während auf der andern Lord Syndham über geheimnissvolle Andeutungen, die

aus seiner Absicht entspringen, das Incognito des Pseudo-Zaren Iwanow nicht zu enthüllen, und über ebenso dunkle Entgegnungen Iwanows, der immer nur seine Auslieferung wegen der Desertion befürchtet, nicht hinauskommt. Der Spürsinn des armen van Bett, der den Iwanow bald für eine Majestät, bald für einen (zur Zeit der ersten Aufführung der Oper sehr volksthümlichen) Demagogen hält, leidet an allen diesen Räthseln und Hinterhalten Schiffbruch: »'s ist nicht richtig, alle Beide kommen mir verdächtig vor.« Kaum ein Wort äussert er, dass nicht eine komische Pointe enthielte. Durch ihn, wie durch das Versteckenspielen Iwanows und des Lords erhält die ernste Konferenz der Gruppe des Zaren eine drollige Nachäffung, welche dies Sextett unterhaltend und humorvoll macht.

Die Musik geht nicht bis zu solchem Grade der Charakterisirung, dass sie zwischen Ernst und Karikatur unterschiede, sie ist aber von so anmuthiger und liebenswürdiger Grundstimmung, dass sie das Sextett seiner ganzen Anlage und Wirkung nach zum Höhepunkt der ganzen Oper erhebt; auch bleibt sie meist heimlich und verhalten, wie es der Text erfordert, so der Anfang: Maestoso. Str.

Mehrere a capella-Sätze bringen einen wirksamen Wechsel der vokalen Klangfarbe hervor. Die Stimmen sind oft zu zwei Gruppen vereinigt. Als melodische Perle schält sich aus dem schon oft vorher verwandten Motiv Allegro con moto. p *die auch in der Ouverture vorkommende langathmige, ungewöhnlich reizvolle Geigenstelle heraus:*





Dialog. VIII. Auftritt. 11. Brautlied.

Durch die Zurückkunft Mariens und der übrigen Gäste wird Iwanow endlich aus seinem Kreuzverhör befreit. Marie singt das eigenartige, fein melancholische Brautlied, das sie von Peter Michailow gelernt hat (II. Aufz. IV. Auftr.) und das ausser der Mitte in Dur:



auf ein getreu benutztes russisches Originallied deutet. Jetzt überbringt Lefort dem Zaren heimlich die Mittheilung, dass die Empörung in Moskau allgemein sei; sie wollen davoneilen, als ein Offizier mit Soldaten erscheint. Der Rath von Amsterdam hat bemerkt, dass seit längerer Zeit namentlich in Zaandam Schiffsarbeiter durch Fremde hinweggelockt werden und dem Offizier den Befehl ertheilt, alle anwesenden Fremden auf ihre Legitimation hin zu prüfen. Sogleich übernimmt der in seinem Ansehen bedrohte van Bett die Untersuchung.

Dialog. IX. Auftritt. X. Auftritt.

12. Finale. Moderato.

Zunächst stellt er die Personalien der »beiden Laffen« Lefort und Chateauneuf fest. (Der Anfang des Finales:

Moderato. mf Str.

könnte als »Untersuchungsmotiv« bezeichnet werden, es verbindet sich später mit der Hauptphrase: »O, ich bin klug und weise« und ist die siegesbewusste Tonfolge ebenso charakteristisch, wie der Klarinette:

Hr. v. B. Mir wird es sicherlich ge_lin_gen).

In beiden, schliesslich auch in Syndham, dem Knauserer,

der ihm die 2000 Pfund noch nicht bezahlt, entdeckt er zu seiner steigenden Verlegenheit und unter dem zunehmenden Gespött des Chors, der, sehr angebracht, des Bürgermeisters Worte: »O, er ist klug und weise« citirt, hochgeborene Gesandte, *(deren Legitimation jedesmal von Trompetenfanfaren begleitet wird)*. Endlich leuchtet ihm ein, dass Iwanow oder Michailow einer der gesuchten Missethäter sein könne. *(Die zunehmende allgemeine Erregung spiegelt die Stelle:*

Allegro vivace.



Da ihm Beide als der Zar bezeichnet werden, so will er den ihm verdächtigeren Michailow festnehmen lassen, als dieser, des lächerlichen Schauspiels müde, wüthend auf den Bürgermeister losgeht und ihn unter allgemeinem Tumult von sich schleudert.

Allegro assai.

Schon das Allegro vivace, noch mehr das Allegro assai ist ganz in Mozartschem Stil gehalten.

Tact 46 bis 75 des Allegro assai enthalten eine unnöthige Wiederholung und werden überall ausgelassen.

III. Aufzug, I. Auftritt. 13. Introduction.

Van Bett ist fern davon, durch die empfangene Lection klüger geworden zu sein; er hält Iwanow für den Zaren, lässt Michailow aber infolge einer Kaution des französischen Gesandten wenigstens in Freiheit. Um den falschen Zaren würdig zu feiern, studirt er jungen Burschen und Mädchen eine von ihm gedichtete, von seinem

Freunde dem Kantor komponirte »Kantate« ein und erreicht damit den Gipfel der Lächerlichkeit*). Der Zar, der seine Erkennung vorläufig noch für gefährlich hält, bestimmt Marie, die über die Standeserhöhung ihres Bräutigams ganz in Verzweiflung ist, vorläufig diesen noch als Zaren zu betrachten, er verspricht ihr dafür, sie heute noch in seine Arme zu führen. Das harmlose Glück des Mädchens stimmt ihn ernst, er denkt seiner Kindheit, der Undankbarkeit seines Volks, seines Nachruhms in dem berühmten Liede »Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern.« **)

Dialog.
II., III. u. IV. Auftritt.
V. Auftritt.
14. Lied.

Marie ist Iwanow gegenüber der Weisung des Zaren wohl eingedenk, nur dass durch ihre Ehrfurcht die ihr angeborene Schelmerei durchblitzt. Iwanow geht zum Scherz auf die »Majestät« ein, will Marie sogar zum (Hand-)Kuss zulassen, als sie, über seinen Stolz gekränkt, ihm den Franzosen entgegenhält, der »überhaupt ein feiner Mann« sei (*diese neckischen Scherze sind in der Musik überall leicht und flüssig behandelt*). Der Zar, der endlich abreisen will, findet den Hafen gesperrt; zum Glück hat Lord Syndham dem vermeintlichen Zaren Jwanow einen

Dialog.
VI. u. VII. Auftritt.
15. Duett.
Dialog.
VIII. Auftritt.

---

*) Im Fall der Name Iwanow die richtige Betonung erhalten soll, müssen die beiden betreffenden Stellen so lauten:



Der erste Accord des Chores lautet in der Partitur *A D Fis C*, doch ist diese Schreibart augenscheinlich auf eine Nachlässigkeit des Komponisten zurückzuführen.

**) Die üblichen beiden da capo-Verse finden sich in dem bereits erwähnten Textbuch Wittmanns. Auf S. 55 und 82 dieses Buches ist statt Iwanow einfach Iwan gesetzt, was im Russischen ganz ungebräuchlich ist; Iwan ist ein Vor-, Iwanow ein Familienname.

Pass übergeben, den der echte Zar ohne Federlesens an sich nimmt, indem er dem Iwanow einen versiegelten Brief, der die Begründung seines Glückes enthalte, aber erst nach einer Stunde geöffnet werden dürfe, übergiebt.

Der Zar zeigt Lefort und Chateauneuf den rettenden Pass, ohne dass Iwanow weiss, woran er ist, und geht mit den beiden Vertrauten ab.

IX. Auftritt. 16. Finale. Allegro moderato.

Dieses sehr ansprechende kurze Quartett wird ohne Grund oft ausgelassen.

Ein grosser Zug von Rathsherren, Volk, Kindern nebst van Bett und Marie erscheint, um Iwanow zu huldigen. Ein Nationaltanz muss das Auge des Monarchen ergötzen, dann lässt van Bett nach salbungsvoller Vorrede seine Kantate singen, als plötzlich Kanonendonner ertönt und ein Rathsdiener ankündigt, Peter Michailow wolle an der Spitze einer grossen Mannschaft auslaufen. Van Bett befiehlt zu den Waffen zu greifen, Iwanow, der sein »in Papier gewickeltes Glück«, den Brief Michailows nämlich, für ein leeres Versprechen ansieht, erbricht ihn und liest darin seine Ernennung zum Oberaufseher des Zaren und des Letzteren Genehmigung zu seiner Heirath; der hintere Vorhang theilt sich, und der Zar im Schiff wird sichtbar. Nach seinem herzlichem Abschiedsgruss, der zuletzt in den Schluss des Zimmermannsliedes (I. Aufz. 1.) ausläuft, brechen alle in Heilrufe aus, van Bett will, zu spät, seine Leute sammeln, um den echten Zaren mit seiner Kantate zu beglücken, indess Marie und Iwanow dankerfüllt vor dem Schiffe niederknien.

X. Auftritt. Più moto. Allegro moderato (Tanz mit Holzschuhen). Rec. Allegro. Più mosso. Moderato. Mosso.



Der Stoff zu dieser Oper ist einem älteren französischen Lustspiel »der Bürgermeister von Saardam« oder »die beiden Peter« entnommen. Dass Peter der Grosse

wirklich im Jahre 1698 in dem holländischen Seedorf Zaandam (nicht Saardam, wie es heute noch in allen Theateraufführungen lautet), die Axt als Schiffszimmermann geschwungen hat, ist historisch erwiesen. Die von dem historischen Charakter erheblich abweichende Idealisirung, welche sich der Zar im Text gefallen lassen muss, hat ihn zu einer vorzüglichen Opernfigur umgeschaffen. Der herrische, aufbrausende Grundzug ist durch Grossmuth und Weichherzigkeit veredelt. In dem Bürgermeister van Bett hat Lortzing einen Charaktertypus der komischen Operngattung erfunden, wie er oft nachgeahmt, aber noch nicht wieder in seiner zwerchfellerschütternden Aufgeblasenheit und Beschränktheit erreicht worden ist. Das Liebespaar Jwanow und Marie mit seinen Neckereien und einer überall durchschimmernden herzlichen Zuneigung ist ganz und gar aus dem Stil der leichten komischen Oper herausempfunden. Dem steifen und einfältigen Engländer Syndham steht der schlaue Franzose Chateauneuf gegenüber, der anderthalb Aufzüge hindurch die Rolle eines Schürzenjägers übernimmt, nur um ungestört beobachten und spüren zu können. Die Oper wurde am 22. December 1837 zum ersten Mal in Leipzig und zwar nicht mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt. Erst die überaus beifällige Aufnahme, die sie in andern Städten, namentlich in Berlin, fand, sicherte ihr bald die noch bis auf den heutigen Tag andauernde Beliebtheit im deutschen Repertoire.



2.

Undine.

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen.

Nach Fouqués Erzählung frei bearbeitet.

Musik (und Dichtung) von Albert Lortzing.

In der Ouverture sind grossentheils die Motive aus dem letzten Finale verarbeitet. Neben dem Unheil, das über den Treulosen hereinbricht, wird die Erlösung durch die Macht der Liebe geschildert.

Ouverture.

Ritter Hugo von Ringstetten hat von der schönen Berthalda*), der Tochter des verstorbenen Herzogs Heinrich, beim Turnier in der Reichsstadt eine Schärpe zum Siegeslohn erhalten, dafür aber geloben müssen, die Räthsel des verrufenen Zauberwaldes, der sich unweit der Stadt ausdehnt, zu durchforschen. In Begleitung seines Schildknappen Veit hat er das schreckenvolle Unternehmen vollführt und ist spät am Abend nach Durchschreitung eines Bachs an eine Hütte, die am Rande einer von einem See bespülten Landzunge steht, gelangt. Bei den einsamen Insassen, dem bejahrten Fischer Tobias und seiner Frau Marthe, hat er Nachtherberge gefunden. Doch inzwischen ist der Bach zu einem Strom angewachsen und hat die Landzunge zu einer Insel umgeschaffen. In der ihm fast drei Monate hindurch auferlegten Abgeschiedenheit hat er die Pflegetochter der Fischersleute, die wunderliebliche, frohsinnige, zutrauliche, freilich bisweilen neckische und muthwillige Undine,

Vorgeschichte.

*) Da dieser Name, ebenso wie Bertha oder Berchta, Berthold oder Berchtold von dem altdeutschen peraht, berht, englisch bright: glänzen, abgeleitet ist, so ist die auch in der de la Motte Foqué'schen Erzählung angewandte Schreibweise ohne h unrichtig.

kennen und lieben gelernt. Allen Standesbegriffen zum Trotz, der verheissenden Blicke uneingedenk, mit denen ihn Berthalda einst entliess, steht er im Begriff, sich mit ihr zu vermählen und, da der See wieder Vernunft angenommen hat, sich auf den Weg zur Reichsstadt zu begeben, um sein Ritterwort bei Berthalda einzulösen.

I. Aufzug, I. Auftritt. Einlage.

Die Oper kann nach Belieben mit einer ziemlich belanglosen Einlage von Vincenz Lachner, Text von Philipp Düringer, eröffnet werden, in welcher sich der Chor von Tobias und Marthe mit dem Versprechen verabschiedet, zum Hochzeitszuge der Undine wieder zu erscheinen.

II. Auftritt. 1. Arie. Dialog. **II.—IV. Auftritt.**

Veit stellt seine Armbrust in die Ecke des einfachen Fischerhauses, froh dass er bald die wüste Insel verlassen wird. Tobias, Marthe und Pater Heilmann, der die Brautleute einsegnen soll, treten ein. Der Geistliche erfährt im Gespräch, dass vor 15 Jahren am Tage aller Seelen die leibliche Tochter der Fischersleute im See ertrank und dass am selben Abend ein »wunderschönes Mägdelein von etwa drei—vier Jahren reichgeputzt« auf ihrer Schwelle erschien. Die Erzählung wird

V. u. VI. Auftritt. 2. Quintett.

durch Undinens Erscheinen unterbrochen, die, des Frühlings und der Liebe froh, herbeispringt (*Allegro affabile*). *Eine Art Leitmotiv erhält ihr Frohsinn in der Geigenfigur:*

Allegro affabile.

In hübschem Aufschwunge giebt die Musik ihre überquellenden Empfindungen wieder:





In feiner Modulation wird Undinens Ehrfurcht vor dem Pater angedeutet:





Hugo, der ihr nacheilt, wird von dem dankbaren Pater als Lebensretter wiedererkannt, der ihn einst aus Räuberhänden befreit. Der Ausdruck »mein theurer, alter Freund« stimmt Undinen zu kindischem Gelächter (*Mosso*). Ihrer rührenden Bitte um Vergebung kommt der Pater mit den Worten entgegen: »Mein holdes Mägdelein, du kannst nicht wehethun mit deiner reinen Seele«; er giebt, ohne zu wollen, den Anlass zur Schürzung des tragischen Knotens. Denn Undine, zu lügen unkund, gesteht mit Thränen, dass ihr von dem Höhern, der sie schuf, eine »Seele« nicht verliehen worden ist. Der Pater, der an ihr nichts Übles, doch viel Wundersames findet *(Allo. vivace)*, bittet den Herrn der Gnade, sie auf den rechten Pfad zu führen. *(Larghetto, Ensemble, zuerst a capella.)*

Dialog.

VII. Auftritt.

VIII. Auftritt.

Veit eilt mit der Kunde herbei, der See fange wieder an zu toben, und Undine lässt eine halblaute Anrufung an »Kühleborn«, ruhig zu sein, fallen. Von Hugo um Aufklärung gebeten, weicht sie aus und fragt ihn dagegen, welche Bewandtniss es mit der Schärpe habe, die an der Wand hänge. (Ein nur im Klavierauszuge vorhandener Satz, Allegro non troppo ma con espressione, — Tempo l'istesso, ma sempre tranquillamente, der besonders im Anfang recht zart empfunden ist, fehlt in der Partitur und wird bei Aufführungen übergangen.)

3. Romanze u. Duett.

Er erzählt ihr in einer Romanze, in welcher der Komponist den heroischen Ausdruck freilich nur im Rhythmus und in der Klangfarbe trifft, dass und unter welcher Bedingung er sie von Berthalda empfangen. Auf ihre Frage:

»So liebst du sie?« erwidert er: »Sie ist schön, doch stolz und strenge« und zerstreut in zärtlichem Gesange ihre keimenden Besorgnisse.

Dialog.
IX. Auftritt.
X. Auftritt.
4. Chor.
Dialog.
XI. Auftritt.
5. Duett.
Allegro ma non troppo.

Die Fluthen sind ruhig, sie haben sogar ein Fass edeln Weines, einen willkommenen Hochzeitstrunk, ans Ufer gespült. Das junge Dorfvolk holt das Brautpaar zur Trauung ab, indess Veit den Inhalt des Fasses probirt. Ein sonderbarer Fremder überrascht ihn dabei; er nennt sich Kühleborn, behauptet, dass er Weinhändler sei und die Fluthen ihm das Fass entrissen haben, und zeigt sich über alle Vorkommnisse in der Hauptstadt, über das Turnier, über Veits Trunkenheit dabei, über alles »vom Prunksaal bis zum Stalle« merkwürdig gut unterrichtet. Als Veit ihm vertrauensselig eröffnet, dass seiner Meinung nach der Bund seines Herrn mit dem Fischermädchen an der tieferen Leidenschaft desselben für Berthalda zu Grunde gehen würde, geräth Kühleborn in eine Erregung, die von der vorher zur Schau getragenen Überlegenheit seines Benehmens scharf absticht. Die Glocke der Kapelle zeigt das Ende der Trauung an, und Kühleborn beschliesst, seinem Kinde Undine von nun an rettend, rächend zur Seite zu stehen.

Allegro con moto.

XII. Auftritt.
6. Finale. Allegro giubiloso. Lied (Allegro vivace—Allegretto — Allegro.
XIII. Auftritt.
Commodo.

Hochzeitspaar und Gäste kehren zurück, Veit singt ein launiges Lied vom Weine, als Kühleborn, genau in der Tracht des Paters Heilmann und nur von Undinen erkannt, erscheint *(leise Posaunen und Trompeten verleihen seinen Worten Feierlichkeit)*, um sich, halb gegen Hugos Willen, dem Zuge anzuschliessen und »mit frommen Sprüchen den Spuk der bösen Geister« bei der Reise durch den Zauberwald zu bannen. *(Bei seinen Worten ertönt eine Art Leitmotiv, das bei Hugos Anrufung an Kühleborn in Duett 13. wiederkehrt:* Str. *)*.

Andantino.

Undine singt ein innig empfundenes wehmüthiges Ab-

schiedslied (*im Anfang mit Solofagott*). Unter den Glückwünschen der Gäste zieht das Paar nebst Veit und Kühleborn von dannen.

Allegro non troppo.

In einem komischen Duett erzählt Veit, der seinem Herrn vorausgeeilt ist, dem dicken und abergläubischen Kellermeister Hans allerhand Erlebnisse von der Reise, lässt dabei auch geheimnissvolle Andeutungen über Undinens wundersames Wesen fallen, als diese an Hugos Arm erscheint. Sie beschliesst, durch Liebe vertrauensvoll gemacht, den Schleier des Geheimnisses, das sie umgiebt, vor ihrem Gatten vollends zu enthüllen (*das Recitativ beginnt mit dem »romantischen« Motiv:* Larghetto amabile. p Fg. fz).

Entr'act. II. Aufz., I. Auftritt. 7. Duett. Dialog. II.—IV. Auftritt. V. Auftritt. 8. Rec. u. Arie.

»So wisse, dass in allen Elementen Es Wesen giebt, die aussehn fast wie ihr«.... (*Sobald sie die Wassergeister erwähnt, ertönt die liebliche Undinen-Musik:*



). Sie gesteht ihm, dass sie eine Undine*) sei. »Wir sind euch gleich .. In einem nur nur sind wir von euch verschieden. Wenn euer Tagewerk vollbracht«, ihr sterbt, »dann sind wir auf derselben Stelle, — Wo Sand und Funk' und Wind und Welle — Nicht winket uns ein ew'ges Heil! Denn — keine Seel' ward uns zu Theil.... — Doch kann auf Erden Und im

*) Wassernixe, Wellenkind von: *unda* (lateinisch), Welle.

innigsten Vereine mit euch Man dieses hohen Glücks theilhaftig werden«:



»und werde ewig sie dir danken, Wird deine Treu' nicht wanken«,

Jetzt trägt sie ihm die Entscheidung an, ob er sie verstossen will, oder ob sie fortan an seinem Herzen beseeligt ruhen darf. Aus ihrem Gesange tönt so reine, liebevolle Zärtlichkeit, dass er sie statt aller Antwort überwältigt an sein Herz drückt.

Die dunkle Stelle »dann sind wir auf derselben Stelle« u. s. w. lautet sehr viel klarer bei Fouqué: »Wir und Unseresgleichen in den anderen Elementen, wir zerstieben und vergehen mit Geist und Leib, dass keine Spur von uns zurückbleibt, und wenn ihr andern dermaleinst zu einem reinern Leben erwacht, sind wir geblieben, wo Sand und Funk' und Wind und Welle blieb. Darum haben wir auch keine Seelen, das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, so lange wir leben, — zerstäubt uns immer, sobald wir sterben, und wir sind lustig, ohne uns irgend zu grämen, wie es die Nachtigallen und Goldfischlein und andere hübsche Kinder der Natur ja gleichfalls sind«. Wenn aber Kühleborn und Undine ohne Seele sind, wie kommt er zu dieser treuen Liebe zu seinem Kinde, sie — bevor sie noch durch die liebende Umarmung des Ritters beseelt geworden ist — zu ihrer rührenden Zärtlichkeit, ihrer Reue über ihren Muthwillen? Es bedarf keines tiefen Nachdenkens, um zu erkennen, dass die ganze Fouqué-Lortzingsche, dem kindlichen Glauben des Volkes nachgebildete Theorie von der Beseelung der Seelenlosen durch die Gewalt der Liebe auf ein hübsches Spiel mit Worten hinausläuft.

VI.—IX. Auftritt.
9. Arie mit Chor.

Fanfaren hinter der Bühne kündigen die Rückkehr Berthaldas von der Jagd an. Sich zu betäuben, den

Vorwurf ihres Gewissens, dass sie den Ritter, den sie liebt, dem Tod entgegengesandt habe, zu beschwichtigen, giebt sie sich wilden Zerstreuungen hin. Gleichgültig nimmt sie einen Antrag des Königs von Neapel, der sie zu seiner Gattin erheben will, auf.

Die Bühnen haben hier die Wahl zwischen der Lortzingschen Arie, die ziemlich hoch liegt und sehr reich an Koloraturen ist, aber wenigstens die Frische und Ungezwungenheit seines Schaffens nicht verläugnet, und der effektvollen Einlage von Vincenz Lachner, in der sich Schablone und Mache gar zu sehr vordrängen. Schon um der Stilreinheit willen sollte man bei Lortzing bleiben. Die Arie ganz auszulassen, ist bedenklich, weil gerade das Motiv der Reue den vom Dichter stiefmütterlich behandelten Charakter der Berthalda ein wenig sympathisch macht.

X.—XII. Auftritt. 10. Finale. (10. Rec., Quartett u. Chor.) *)

Kühleborn, als Gesandter von Neapel gekleidet, lässt durch die Nachricht, Hugo sei zurückgekehrt, das verschwundene Hoffnungsglück neu in ihr erstehen, bis es durch Undinens Erscheinen für immer zerstört wird. Diese wechselt Blicke des Einverständnisses mit Kühleborn und so ist auch die Seele des argwöhnischen Hugo von Qual erfüllt.

Undine tritt mit dem »romantischen« Motiv auf. Sobald sie, wie im Duett mit Hugo (I. Aufz. 3), erwähnt, dass ihr Berthaldas Züge bekannt scheinen, erklingt die Undinen-Musik. Die dramatische Spannung ist treffend zu einem düsteren Ensemble grossen Stils ausgenutzt werden, das, obwohl nicht ganz leicht, klangvoll und wirksam ist (Quartett und Chor):



Ballett.

Berthalda fasst sich so weit, um das Paar willkommen zu heissen und es mit den Künsten des Balletts zu

*) Die eingeklammerten Bezeichnungen sind dem Klavierauszuge entnommen.

XIII.—XV. Auftr.
11. Rec. u. Duett.
12. Finale: Chor. Ballett.) *)
XVI. Auftritt.
Rec. Romanze.

ergötzen. *) Sie verkündet dann, dass sie sich entschlossen habe, dem König von Neapel ihre Hand zu reichen, lässt aber dabei so beleidigende Anspielungen gegen Undinens niedrige Herkunft fallen, dass Kühleborn, zum Vortrag einer Romanze aufgefordert, in dieser das Geheimniss der Herkunft Berthaldens verräth. Das Töchterchen, welches Marthe und Tobias einst in den Fluthen verloren haben, sei durch die mitleidigen Wellen ans jenseitige Ufer des Sees getragen worden, und hier habe es der Herzog im Schilf aufgefunden und es als seine Tochter Berthalda erzogen.

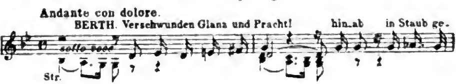
XVII. Auftritt.

Zum Unglück befinden sich die alten Fischersleute (Kühleborn hätte durch einige Worte andeuten können, dass sie unter einem bestimmten Vorwande auf sein Geheiss erschienen sind) unter dem zuschauenden Volk, schon wollen sie die verlorene Tochter in die Arme schliessen, als die in ihrem Stolz tödtlich verletzte Berthalda sie jäh von sich weist.

XVIII. Auftritt.
Tempo di Marcia.

Das Hofgesinde wird nur durch das Erscheinen von vier Hofherren von einer Lynchjustiz an dem Frevler Kühleborn abgehalten. Diese bringen ein Kästchen, das der verstorbene Herzog gerade an diesem Tage seiner Tochter zu eröffnen befohlen hatte. Berthalda entnimmt daraus ein Pergament, und sinkt mit einem Aufschrei zu Boden: Kühleborn hat die Wahrheit gesagt:

Andante con dolore.



Vivace.



Als alle von Neuem auf diesen, der sich an ihrer Erniedrigung weidet, ein-

*) Diese Auftritte und Nummern werden bei den Aufführungen überschlagen.

dringen wollen, steigt er die Stufen zum Marmorbassin heran und nimmt die Stelle der Statue des Meergottes ein: »Weicht von mir! Denn Kühleborn, der Fürst der Fluthen zu euch spricht.« Von glitzernden Wasserstrahlen umspielt versinkt er, während Undine sich mit den Worten: »Wir verlassen dich nicht!« zu der ohnmächtigen Berthalda neigt.

Die Musik ist überall geschickt und angemessen, ohne dass sie, etwa ausser an der mitgetheilten Stelle, einen bedeutenden Anlauf nähme. Die Romanze ist in ihrer Einfachheit, mit der in der Begleitung gekennzeichneten zunehmenden Erregung (Str. tremolo), recht wirkungsvoll.

Hugo ist inzwischen mit Undinen und Berthalda nach Ringstetten, auf die Burg seiner Väter gezogen. Eine Jagdgesellschaft singt einen fröhlichen Chor und bricht dann auf, um dem Wilde weiter nachzuspüren. Der schwatzhafte Veit, der eine grosse Neuigkeit auf dem Gewissen hat und sie beinahe der Gesellschaft verrathen hätte, sieht sich kaum mit dem Kellermeister Hans, den Hugo in seine Dienste genommen, allein, als er ihm mittheilt, wie er seinen Herrn in zärtlicher Umarmung mit Berthalda erspäht habe. Hans, den diese Entdeckung wenig anficht, schafft das Trinkgeräth beiseite*), und Veit singt ein sentimentales, aber melodiöses Lied über das Wiedersehen. Die Scherze der beiden Kumpane wollen wenig in die spannungsvolle Situation passen. In der That zieht der pflichtvergessene Hugo die Abenteurerin Berthalda unter Liebesbetheuerungen mit sich fort. Um ihr ganz zu gehören, will er sein Weib verstossen. Berthalda: »Dein Weib willst du verstossen, das dich so glücklich macht?« Hugo: »Sie hat mich nur

III. Aufzug, I. Auftritt. 11. (13.) Chor u. Ensemble. II. Auftritt. III. Auftritt. Dialog. IV. Auftritt. 12. (14.) Lied. V. Auftritt. VI. Auftritt. 13. (15.) Duett und Finale.

*) Nachdem er zumeist noch das Lied an die Flasche, Dichtung von R. v. Gottschall, Musik von August Pabst »eingelegt« hat.

geblendet durch bösen Zaubers Macht.« Diese Worte müssen um so mehr betont werden, als sie der Untreue Hugos wenigstens den Schein der Rechtfertigung geben.

Der Ensemblesatz »Von deinem Arm umschlungen«, der nebst dem Chor der Wassergeister: »Gedenke deiner Pflicht« und Hugos trotziger Anrufung des Kühleborn, ausgelassen zu werden pflegt, muss einmal wenigstens gesungen werden, da er musikalisch hübsch ist und den naturgemässen Abschluss des Duetts bildet. Auszulassen sind daher nur: der erste Hdur-Satz (32 Tacte), Recitativ (4 Tacte), a tempo (mit dem Motiv des falschen Pater Heilmann I. Aufz. Finale, 17. Tact), Recitativ (4 Tacte), Hdur (2 Tacte). Die Anrufung ist um so überflüssiger, als Kühleborn nicht auf dieselbe reagirt.

VII. Auftritt.

Undine erscheint, um nach der Fülle menschlicher Freuden nunmehr den Kelch des Leidens mit dem ganzen verfeinerten Gefühl des beseelten Wesens zu leeren.

Andante.

Als ob Hugo wüsste, welche Fülle des Jammers er über die Reine verhängt, weiss die Musik nur in der Tiefe zu drohen, während die Oberstimme Undinens trostlosen Schmerz ausdrückt:



Der Verblendete stösst sein Weib mit den Worten: »Fort, Gauklerin« von sich und eilt mit Berthalda davon*). Da ertönt trostvoll das »romantische« Motiv:

VIII. Auftritt.
Rec.



Kühleborn taucht als Wasserfürst inmitten seiner Geister aus dem See hervor: »Ich wollt' erfahren, um wieviel besser denn die Wesen sind, In denen eine Seele wohnt«; desshalb raubte er Berthalda und sandte Undinen auf die Oberwelt. Der noch nicht ganz Hoffnungslosen zeigt er die erleuchteten Fenster des

*) Der Terzettsatz des Klavierauszuges fehlt in der Partitur.

Schlosses Ringstetten (*mit dem bedeutungsvollen Unheils-Motiv:*



).

Da kehrt sie in das Reich des Vaters zurück, und während die liebliche Undinen-Musik vom Chor gesungen wird, und der Mond den See und das Schloss mit seinem Licht übergiesst, versinken die Wasserbewohner im See.

Andantino affanato *).

Hugo hat sich aus dem Festesglanz, mit dem er seine Vermählung mit Berthalda verherrlicht, in eine Laube geflüchtet; im Halbschlaf schien es ihm, als ob Kühleborn die zagende Undine mit den Worten angetrieben: »Die Zeit ist da, um Mitternacht musst du ihn richtend heut ums Leben bringen«; Undine habe den Ritter liebend zu sich in die Fluthen gezogen**). In solcher ahnungsschweren Seelenverfassung schleicht Hugo zu dem Kreise seiner Gäste zurück. Die Stimmung wird durch des angetrunkenen Hans derbe Spässe, der ein Couplet: »Im Wein ist Wahrheit nur allein« singt und den wegen der Misswirthschaft im Schloss unwilligen Veit nur mühsam zu erheitern vermag, zerrissen. Veit fühlt infolge des Lärmens im Schlosse rachsüchtige Anwandlungen gegen Berthalda und beschliesst, den Stein, der auf der Herrin Geheiss den Schlossbrunnen zudeckte, hinwegzuwälzen. In der Tiefe fängt es unheimlich an zu brodeln und zu zischen, es ist als ob Jemand den Stein von unten höbe, kaum ist er aufgehoben, so steigt die verschleierte Undine aus der Tiefe und schreitet mit schwerem Seufzen langsam dem Schlosse zu. Die verwandelte Bühne lässt uns die Festesschaar in den Gemächern des Schlosses erblicken. Hugo sucht mit übermüthigem Liede:

IV. Aufzug, I. Auftritt. 14. (16.) Rec. u. Arie.

Dialog. II. Auftritt. 15. (17.) Lied.

18. Finale. Allegro non troppo.

Offene Verwandlung. III. Auftritt.

---

*) affanato bekümmert, wehmüthig.

**) Auch hier scheint es gerathener, das Original von Lortzing statt der Lachner'schen Einlage, die geschickter in der Mache, aber durchaus nicht wärmer und edler im Ausdruck ist, beizubehalten.

Allegro moderato.

Allegro moderato.
HUGO. Füllt die Po-ka-le, Fröhlichkeit strahle Aus jedem Aug', Aus jeglichem Blick

Tempo di Menuetto.

seine Angst zu bemeistern. Der Hochzeitsreigen wird getanzt, es schlägt zwölf, während sich Hugos eine unsägliche Angst bemächtigt, ein Donnerschlag, alle Lichter

IV. Auftritt.
Andante.

erlöschen, Undine erscheint (*mit dem Rache-Motiv*). Hugo weiss, dass er sterben muss, nur noch einmal möchte er ihr liebliches Angesicht schauen, sie entschleiert sich und er sinkt (*mit dem »romantischen« Motiv*) betäubt zu ihren

Rapidamente.
V. Auftritt.

Füssen nieder. Das Schloss versinkt, nach und nach taucht der Krystallpalast Kühleborns empor. Der Wasserfürst will um Undinens willen Gnade walten lassen; er

Allegro giubiloso.

sagt zu Hugo: »Du bleibst fortan bei uns! das deine Strafe!«

Die ganze Verwandlungsmusik vom ersten Erscheinen Undinens an, das Versinken des Schlosses, das Hervordämmern der lichten Wassertiefe zeugt von lebhafter Schilderungsgabe und fesselnder Orchestrirungskunst. Als Leitmotiv erscheint bei dem Zusammenbruch des Schlosses das Unheils-Motiv. Auch die Undinen-Musik erklingt noch einmal am Schlusse.



Von den zahlreichen Opern, in welchen die Gestalt der Melusine oder Undine den dramatischen Mittelpunkt bildet, ist bisher allein die vorliegende auf dem Repertoire geblieben. Lortzing begab sich mit ihr auf das ihm sonst fernliegende Gebiet der romantischen Oper, und schon der Umstand, dass er, der Schnellschreibende, zwei und ein halbes Jahr an derselben arbeitete, sowie die Stelle in einem Brief an Düringer vom 22. Juli 1843: »Leider aber reichen hier (bei der Textgestaltung) meine Kräfte nicht aus..« beweisen, mit welcher Bedachtsam-

keit er zu Werke gegangen ist. Dass es ihm in besonderem Grade gelungen sei, den poetischen Gehalt der von ihm benutzten Erzählung wiederzugeben, kann ebenso wenig behauptet werden, als dass er als Komponist eine ungewöhnliche Beanlagung für die zarte Empfindsamkeit, die holde Unbefangenheit, den reinen Seelenadel Undinens und für die tragische Wendung ihres Geschicks entfaltet habe. Dennoch hatte er als Dichter wie als Komponist Schöpferkraft genug, um seinem Stoffe ein kräftiges Bühnenleben einzuhauchen; sein künstlerischer Instinct trieb ihn folgerichtig dazu, die ihm fehlende innere Gestaltungskraft durch glänzende Bühnenwirkungen, an denen der zweite, dritte und vierte Actschluss wetteifern, zu ersetzen. Die Einfügung des burlesken Hans und des vorlauten Veit gestattete ihm, durch heiteren Dialog und volksthümliche Lieder, in welchen beiden er Meister war, die allgemeine Werthschätzung der Oper zu erhöhen.

Die erste Aufführung der Oper fand am 15. April 1845 in Hamburg statt.



3.

Der Waffenschmied.

Komische Oper in drei Aufzügen.

Musik von Albert Lortzing.

Die Ouverture, in der bald nach dem Anfang der Gesang des Grafen von Liebenau: »Du lässt mich kalt von hinnen scheiden« ertönt, die im Hauptsatz an den ersten Chor der Gesellen anklingt, im Übrigen aber ganz selbständig gehalten ist, in ihrer Durchführung sogar einen fugirten Satz enthält,

überrascht im Vergleich mit der Oper durch ihre Frische und Munterkeit. Des graziösen Seitenthemas sei besonders gedacht.

Ritter Graf von Liebenau ist zur Tochter Marie des Wormser Waffenschmieds Hans Stadinger in heisser Liebe entbrannt. Da der Alte wegen einer Entführung, die seiner Frau durch einen Ritter widerfahren ist, den ganzen Ritterstand nicht leiden mag und auch sonst ein wunderlicher Kauz ist, so verkleidet sich der Graf nebst seinem Knappen Georg als Schmiedegeselle. Unter dem Namen Konrad findet er sammt seinem Begleiter auf Grund zweier von diesem gefälschter Lehrbriefe Beschäftigung in Stadingers Werkstatt. Es gelingt Konrad, des Mädchens Herz zu erobern. Um ihrer Treue sicher zu sein und um zu sehen, ob sie nicht einen hohen Standesherrn dem einfachen Gesellen vorziehe, verwandelt er sich unter dem Schutze des Abenddunkels in den Ritter Liebenau und wirbt auch in dieser Gestalt um ihre Huld.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction. II. Auftritt. III. Auftritt.

Der Schauplatz zeigt die Stadingersche Werkstätte in vollem Betriebe, die Gesellen, unter ihnen Konrad, würzen die Arbeit mit kerniger Weise *(Allegro vigoroso)*. Da überrascht Georg diesen mit der Nachricht, dass das Fräulein von Katzenstein, dem er früher wohl zu sehr den Hof gemacht, in der Stadt angelangt sei. Mit Medizingläsern reichlich versehen, tritt Stadinger auf, um Patientenbesuche zu machen; neben der Schmiedekunst betreibt er nämlich noch diejenige eines Thierarztes: »Ich bin der einz'ge in der Stadt, zu dem das Vieh Vertrauen hat«; er trägt dem Georg auf, sein Haus zu behüten und namentlich dem Mädchenjäger Grafen Liebenau, der schon mehrmals die Ruhe desselben gestört, den Eintritt, wenn es sein muss, mit Lanz und Schwert zu verwehren. *(Tempo l'istesso. — Moderato assai)*. Die Feierabendglocke ertönt, und zu rechter Zeit fällt dem Meister ein, seine Gesellen

zu der am kommenden Tage stattfindenden 25jährigen Erinnerungsfeier an seine Meisterschaft einzuladen und der Stadt Honoratioren durch sie einladen zu lassen.

Dialog.
IV. Auftritt.

Noch einmal will der Graf Mariens Treue auf die Probe stellen; er entfernt sich daher, um sich umzukleiden, indess der allein zurückbleibende Georg sich in der hübsch beginnenden Arie:

V. Auftritt.
2. Arie.



als ein Genussmensch aus Philosophie, als verstandesmässiger Vergnügungsphilister entpuppt. *(Die Arie ist in einer losen Rondoform gehalten, die beiden Mittelsätze sind musikalisch unbedeutend).* Dabei ist das Beispiel des Joseph, das er herbeizieht, doch wohl nicht ganz glücklich gewählt.

Dialog.
VI. Auftritt.

Das Fräulein von Katzenstein hat dem von Einfalt strotzenden schwäbischen Ritter Adelhof ihre Hand versprochen unter der Bedingung, dass er die etwaige Verbindung Mariens und des Grafen von Liebenau hintertreibt, damit dieser der »Geprellte« sei; in Wahrheit will sie, sobald der Graf frei ist, ihre Fangnetze nach ihm wieder ausstellen. Beide fallen in die Hände des schlauen Gastwirths Brenner, des Schwagers von Stadinger, der des Fräuleins gespickte Börse nach allen Regeln der Gaunerkunst schröpft und ihnen in allem seinen Beistand verheisst. Statt des von Adelhof und Brenner gesuchten Stadinger erscheint Irmentraut, deren Zungenfertigkeit Beide schleunigst in die Flucht treibt, Anlass genug, um ihr in einer ziemlich charakteristischen, leicht melancholischen Ariette eine Jeremiade über die jetzige Vergröberung der Sitten im Vergleich zur guten alten Zeit in den Mund zu legen.

VII. Auftritt.
VIII. Auftritt.
3. Ariette.

Dialog.
IX. Auftritt.

Es wird dunkler, Marie tritt in's Zimmer, gleich darauf der Graf.

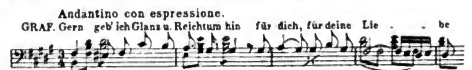
4. Finale. Moderato.

In der Musik ist stockende Befangenheit und trauliche Verschwiegenheit wohl getroffen: Moderato. *die nämliche Stelle wird noch zweimal als Terzett wiederholt.*

X. Auftritt.

Irmentraut, der ein so schmucker Freier für die Tochter des Hauses weit willkommener scheint, als ein einfacher Schmied, will das Paar allein lassen, doch beide haben Gründe, sie zum Verweilen zu nöthigen: der Graf bleibt so leichter unerkannt, und Marie sagt ihm bequemer vor Zeugen, was sie sich bisher zu gestehen scheute: dass nämlich ihr Herz bereits einem Andern gehöre. Sein erheucheltes empfindsames Klagelied in Moll wendet sich mit Recht bald nach Dur:

Andantino con espressione.



Mit Recht! denn der Korb, den sich hier der Graf holt, ist ein Liebesblick für Konrad; auch prägt sich diese Stelle Marien so tief ein, dass sie dieselbe später im Duett 5 mit Konrad als eigene Weise wiederholt.

XI. Auftritt. Allegro.

Da kündigt Georg des alten Stadinger plötzliche Zurückkunft an, zum Schein verfolgt er den Grafen mit

XII. Auftritt.

einer Hellebarde, Stadinger tobt und lärmt, giebt der schwatzhaften Jrmentraut sogar den Ehrentitel »Plappermaul«, ohne Erfolg wird das Haus von den Gesellen durchsucht, alles, auch Stadinger, begiebt sich zur Ruhe, »um mit dem Frühsten aufzustehn und meinem Hause Ruh' zu schaffen vor diesem Liebenauer Grafen.«

In dem unmittelbar folgenden kleinen Ensemble wird die spöttische Verwunderung des Chors über das galante Abenteuer mit Mariens Fürbitte, dem Befehl Stadingers und dem Vorwurf der Irmentraut allerliebst verbunden:



XIII. Auftritt. Moderato assai (Rec.).

Marie kommt leise mit einer brennenden Lampe zurück, sie glaubt, Konrad schlafe im Nebenzimmer: »er schläft! — und er kann schlafen«, indess sie dem guten, braven Konrad noch gar zu gern gute Nacht sagte. Der verschwiegenen Nacht vertraut sie in süssen Worten ihr junges Glück:

Andantino (Arie).

Andantino.
MAR. Mit Konrad kann ich glücklich wer . den
Str. *p* sb. sb.

(Rec.).

Sie wird dreister, klopft gar an seine Thür, erschrickt über ihre Unvorsichtigkeit, muss an den Ritter denken. Sie malt sich ihr Loos als vornehme Gräfin aus, das sie in lächelnden Farben anlockt:

Allegretto affabile.

Allegretto affabile.
MAR. 's mag frei . lich nicht so ü . bel sein, zu woh . nen in dem schönen Schloss

— dem Turnier zuzuschauen, den Tapfern zu belohnen; doch nein! »Reichthum allein thut's nicht auf Erden.« Mit sanftem Schlummerlied geht sie zur Ruhe.

Tempo primo.

Diese Arie darf als ein Meisterstück bezeichnet werden, In der Klangfarbe herrschen Klarinetten, Fagotte und Hörner, die Kündiger trauten Liebesglücks, vor; durch feine Arbeit, durch Reiz der Erfindung steht sie weit über den anderen Nummern.

Entr'act. II. Aufz., Dialog. I. Auftritt. II. Auftritt. 5. Duett.

Noch darf Konrad nicht Farbe bekennen; da er nicht weiss, wie er sich gegen Marie benehmen soll, will er sie mit Eifersucht plagen, was den Vortheil hat, dass die Oper dadurch um ein lebhaftes Duett reicher wird. Natürlich ist es der reiche Graf, mit dem er die Geliebte hänselt, die seine Sticheleien indess zu pariren weiss und dem Versöhnten eben jene gräfliche Versicherung giebt: »Gern gäb' ich Glanz und Reichthum hin für dich und deine Liebe«. Ihre Umarmung wird von Irmentraut überrascht, welche, über dies standeswidrige Einverständniss entrüstet, nur durch einen Kuss Konrads abgehalten wird, Stadinger von allem zu benachrichtigen. Diesen Kuss überrascht wieder Georg. Zum Unglück kommt der Alte zu der allgemeinen Verwirrung, er erhält Kunde von beiden Küssen und verwarnt den Konrad, als Adelhof erscheint, um endlich die Heirath zwischen Marie und dem von Brenner vorgeschlagenen Konrad mit gewohnter Pfiffigkeit zu Stande zu bringen. Stadinger hat aber »einen andern Plan« mit ihr und Adelhof, der ihn auf gut schwäbisch anfährt: »Ei, so hol' dich doch der Teufel, eigensinn'ger alter Narr!« muss einigermassen unfreiwillig das Feld räumen. Der Graf will noch einen letzten Werbungsversuch als Ritter bei Stadinger wagen und übergiebt Georg einen Brief an den Alten, den Konrad, da Beide nicht lesen können, selber vorlesen muss, des Inhalts, dass wenn Stadinger dem Grafen seine Tochter nicht gutwillig geben wolle, er sie mit Gewalt entführen würde. Stadinger ausser sich, schickt den Gesellen Konrad, dem er wegen der Kussgeschichte den Laufpass gegeben hat, hinweg, und jetzt erfahren wir seinen Plan: Georg, der arbeitsame, brave, gesunde, derbe Georg, soll sein Tochtermann werden. Dieser sucht einen Vorwand nach dem andern hervor, behauptet, Leibeigener, Findling, nicht getauft zu sein, umsonst! Stadinger hat mit dem

Dialog. III. Auftritt. IV. Auftritt. V. Auftritt. VI. Auftritt. 6. Sextett. Dialog. VII. Auftritt. VIII. Auftritt. IX. Auftritt. 7. Duett.

Schlaufuchs Brenner auf drei Ohm Wein gewettet, dass Graf Liebenau nicht seiner Tochter Hand bekommen soll, und da muss nun Georg um jeden Preis eine gute Partie machen, aus der er sich nichts macht. Schon wieder eilt der schwäbische Ritter athemlos als Abgesandter des Fräuleins von Katzenstein herbei; auch er will jetzt, dass Georg das Mädchen heirathen soll, aber schon ruft ihn Brenner, der sich jede neue Einflüsterung mit Gold aufwiegen lässt, zurück, da er dem Fräulein inzwischen berichtet hat, dass Georg mit dem Ritter unter einer Decke steckt. Ein eingelegtes Lied von Ignaz Lachner, in dem Adelhof sich »als gescheiter Mann« dokumentirt, sichert ihm diesmal wenigstens einen wirkungsvollen Abgang.

Dialog.
X. Auftritt.
XI.—XIII. Auftritt.
XIV. Auftritt.
Einlage.

Georg hat indess seinem Ritter von allem Bericht erstattet und dieser lässt der schönen Waffenschmiedstochter von seinen Reisigen auflauern, damit er sie als Konrad aus deren Gewalt befreien und in die Arme des beglückten und, wie er meint, erkenntlichen Vaters zurückführen könne. Inzwischen vergnügt sich Stadinger mit seinen Freunden und Gesellen am Singen und Trinken im Weinberge, Georg, der widerwillig von den Gesellen herbeigeschleppt wird und sich krank stellt, erhält als Recept von Stadinger ein Lied zudictirt, das er über den Kehrreim: »das kommt davon, wenn man auf Reisen geht« leicht und launig zu gestalten weiss. Kaum beginnt Stadinger den Kreis seiner Freunde mit der Beschreibung des schwäbischen Ritters zu unterhalten, als dieser auch schon erscheint, um mit seiner Entdeckung, dass Georg und der Ritter unter einer Decke stecken, verlacht zu werden. Hülferufend stürzt Irmentraut herbei, ohne Marie, die sie von Rittern hat entführen sehen. Alle beschliessen, den hohen Rath der Stadt um bewaffnete Hülfe gegen die erwiesene Frevelthat des Liebenauer Grafen anzugehen, als Marie erscheint, am Arm ihres Retters Konrad.

Verwandlung.
XV. Auftritt.
8. Chor. Dialog.
XVI. Auftritt.
9. Lied.
Dialog.
XVII. Auftritt.
XVIII. Auftritt.
10. Finale.
Allegro con brio.
XIX. Auftritt.

Doch Stadinger macht einen Strich durch seine Hoffnungen, indem er zuerst Marie ins Kloster einsperren lassen, dann sie mit Georg verheirathen will, obschon dieser sich offen widersetzt und Marie eher zehnmal ins Kloster wandern, als dessen Frau werden will.

Tempo l'istesso.

(Entr'act.) III. Aufz. Dialog. I. Auftritt. 11. Arie.

Marie vertraut uns in einem zarten, trübsinnigen Liede ihren Kummer. Sie hat ein reines Gewissen und muss dennoch den bösen Leumund über ihr Abenteuer fürchten; so wünschte sie wohl ein M a n n zu sein.

Dialog. II. Auftritt.

Da Brenner vom Fräulein von Katzenstein keine Hülfsgelder mehr zu gewärtigen hat, so betreibt er mit allem Nachdruck die Angelegenheit des Grafen. Stadinger, der den Konrad nicht leiden kann, da er nichts vom Gewerbe versteht und ein schlechter Arbeiter ist, und der seine Rettungsthat damit belohnen will, dass er ihn Sonntags in der Herberge freihalten will, lässt sich von Marie, Irmentraut und Konrad den Hergang des Überfalls genau beschreiben und ist schon nahe daran, die Liebenden zu vereinigen, als Adelhof, der jetzt alles weiss, ankommt. Seine grosse Neuigkeit: »Der Konrad und der Ritter sind —« wird auf Brenners Betreiben von den Übrigen stets abgeschnitten, der Graf weiss ihn sogar bei der Waffenbrüderschaft zu packen, und er vervollständigt seinen Satz schliesslich: »— sind beide ein paar Männer!«

III.—V. Auftritt. VI. Auftritt. 12. Septett.

Das Septett ist sorgfältig gearbeitet und auch von feiner Erfindung, eine Mozartsche freie Nachempfindung.

Dialog. VII. Auftritt. VIII.—XII. Auftritt.

Bei Stadinger ist inzwischen wieder jede Nachgiebigkeit verraucht; er will Marie und Irmentraut sogar zu seiner Schwester nach Speyer senden. Da bringen Brenner und Georg die Nachricht von dem Anrücken gräflicher Truppen, der hohe Rath befiehlt ihm, da ein Aufstand zu befürchten sei, sogleich den Gesellen Konrad mit seiner Tochter zu verheirathen, Stadinger giebt

endlich seine Einwilligung und sendet das Paar in die Kapelle. Er singt ein gefühlvolles Lied über die alte »köstliche Zeit.«

XIII. Auftritt.
13. Lied.

Der Geselle Konrad hat sich schnell in den Grafen Liebenau verwandelt und naht in prächtigem Hochzeitszuge. Er und sein Weib knien vor dem erstaunten Stadinger, der endlich auch dem Ritter das Jawort ertheilt, das er dem Gesellen Konrad bereits gewährt hat.

Verwandlung.
Dialog.
XIV. u. XV. Auftr.
14. Marsch.
15. Finale.



c. Otto Nicolai.

Otto Nicolai, geboren den 9. Juni 1810 zu Königsberg i. Pr., 1831 Sänger der Berliner Singakademie, 1832 ausserordentliches Mitglied der Zelterschen Liedertafel, 1833 Organist der K. preuss. Gesandtschaft in Rom, 1838 zweiter Kapellmeister beim Kärthnerthor-Theater in Wien, 1839—1842 in Italien, dann erster Kapellmeister am Kärthnerthor-Theater, 1847 Kapellmeister an der Berliner K. Oper, starb am 11. Mai 1849, bald nach der ersten Aufführung der »Lustigen Weiber« in Berlin am 9. März des nämlichen Jahres. Von seinen vier übrigen Opern ist »il Templario« (1840 komponirt) die bekannteste. Obschon eigentlich kein ursprüngliches Talent, ist er doch unter den Vertretern der komischen Oper weitaus der begabteste. Seine Melodik ist blühend und anmuthend, seine Charakteristik klar und in die Augen springend; seine Kompositionstechnik verräth vollendeten Geschmack und richtigen Sinn für das Theatermässige, seine Instrumentirung ist wohlklingend und glänzend. Der Tod verhinderte die Entfaltung seines Genius.



Die lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen, nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel.

Text von H. S. Mosenthal, Musik von Otto Nicolai *).

Dem Dialogbuch des Kölner Stadttheaters entnehmen wir folgende, augenscheinlich vom Textdichter herstammende, kurze Charakteristiken der einzelnen Personen: Sir John Falstaff, wie bekannt. Fluth, Mann von 40 Jahren, hager, heftig, sehr eifersüchtig. Reich, Mann von 50 Jahren, korpulent, phlegmatisch. Fenton, junger Mann von 25 Jahren; Kopf und Herz auf dem rechten Fleck. Spärlich, 25 Jahre alt, vertrocknet, schmächtig, süsslich, enge Kleider, gelbes Knebelbärtchen, blonde Haare; ist furchtsam und seufzt viel. Cajus, französischer Quacksalber, Intrigant, Charlatan, viel Bravour und keine Courage, Karikatur, 30 Jahre alt. Frau Fluth, liebenswürdige, lustige, hübsche Frau von 20 Jahren, im Grunde ehrlich, aber kokett und sehr muthwillig. Frau Reich, wohlerhaltene, hübsche Frau von 35 Jahren, lustig und gutmüthig. Anna Reich, 18 Jahre, heiter, doch gefühlvoll. Erster Bürger, wird beim Trunke ernst, hat sein Spiel im II. Act ja nicht zu übertreiben, seine Trunkenheit muss nicht widerwärtig sein. Zweiter Bürger, wird beim Trunke immer lustiger. Dritter Bürger, Karikatur, hinkt, etwas buckelich, spricht halb im Diskant.

Ouverture. *Die auch als Koncertstück allgemein beliebte Ouverture (Andantino moderato. — Allegro vivace) beginnt mit der Musik des Mondaufganges (III. Aufzug, 12) und verwendet fast ausschliesslich Motive aus den Nummern 12, 13, 14, 16.*

Der feiste Ritter Sir John Falstaff fühlt Ebbe in seinem Geldbeutel. Um ihr abzuhelfen, richtet er im vollen Gefühl seiner körperlichen Reize zwei gleichlautende Billette zarten Inhalts an die junge Frau Fluth und die bejahrtere Frau Reich, zwei wohlhabende ehrsame Bürgersfrauen

*) Die Orchesterpartitur, von Gustav F. Kogel herausgegeben, ist bei C. F. Peters in Leipzig erschienen.

in Windsor. Hat er ihre Herzen erst gewonnen, so glaubt er auch ihres Geldes sicher zu sein.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Duett. II. Auftritt.

Den offenen Brief des Ritters in der Hand, tritt **Frau Fluth**, mehr erstaunt, als entrüstet, aus ihrer Thür. Als gar **Frau Reich** mit ihrem Brief dazukommt und beide den losen Streich Falstaffs erkennen, beschliessen sie auf Frau Fluths Vorschlag, ihn in eine Falle zu locken und ihm tüchtig heimzuleuchten.

Dies Duett nimmt den Entwickelungsfaden der komischen Oper da auf, wo wir ihn in der I. Abtheilung verlassen haben, bei Mozart; es ist durch das Festhalten des scherzenden Tones in der Musik und durch die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit bei dieser Einheitlichkeit mustergültig. Die ganze Behandlung der Stimme, die lebhafte, leichte Orchestrirung erinnern überall an das grosse Vorbild. Wenn beim Lesen des Briefes die Singstimme auf einem Ton haften bleibt, so deutet das Orchester in galanter Umspielung die Gefühle des Ritters an:



Die einzige pathetische Stelle:



wirkt durch Übertreibung komisch (vergl. dieselben Fälle bei Mozart, I. Abth. Komische Richtung). Übrigens bildet auch die Situation den Anfang einer komischen Oper, wie er schlagfertiger und zündender schwer zu erfinden ist.

Dialog. III. Auftritt.

Von der Strasse her kommen, nachdem die Frauen in das Haus der Frau Fluth eingetreten, ihre Ehemänner, **Fluth** und **Reich** mit zwei seltsamen Cavalieren, dem

einfältigen Junker Spärlich, dessen ganze Galanterie sich in dem oft wiederholten Ausruf: »O süsse Anna!« erschöpft, und dem etwas abgelebten Elegant und Maulhelden, dem Franzosen Doctor Cajus, die beide um Anna, die Tochter Reichs, werben, und von denen jener vom Vater, dieser von der Mutter bevorzugt wird. Beide folgen Reichs Einladung zum Mahl, indess Fluth, den die Eifersucht plagt, sein Weib aufsucht. Bevor Reich den

IV. Auftritt.

Gästen folgt, tritt ihm der junge Fenton, ein Windsorer Bürger, in den Weg.

2. Rec. u. Duett.

Er wagt es und hält um Annas Hand an. Doch seitens des eingefleischten Philisters, der die Leute nur nach der Höhe ihrer Einkünfte wägt, begegnet er einer hochmüthigen Ablehnung *(trefflich durch das Motiv charakterisirt):*

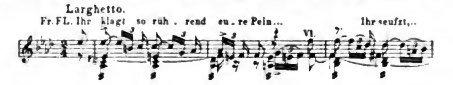
Allegro.
p 2 Fag. u. Vc. fp

Vergebens sucht er in einer Art Romanze *(Andante)*, mit deren zarter Cantilene der nüchtern hervorgestossene Gesang des Alten drastisch kontrastirt, denselben umzustimmen, und als er gar den Junker Spärlich, seinen bevorzugten Nebenbuhler, einen Papageien nennt, da hat Reichs Geduld ein Ende, er lässt den Freier auf der Strasse stehen *(Andante con moto. — Allegro)*.

Verwandlung.
V. Auftritt.
3. Rec. u. Arie.

Frau Fluth hat unterdessen den Ritter zu sich bestellt; die Übermüthige vergegenwärtigt sich den dicken Schlemmer, wie er um Liebe flehen wird, wie sie widerstreben, ihn endlich scheinbar erhören wird.

Diese Scene ist ein Virtuosenstück und erfordert ebensoviel Kehlfertigkeit, wie feines, ausgelassenes Spiel. Als ein Beispiel musikalischer Komik sei der Passus mitgetheilt, bei dem sie ihr Herz gegenüber der Werbung des Ritters erweichen fühlt:





In den schmachtenden Tönen des Fagott ist der seufzende Ritter nachgebildet, während die Flöte das Liebesgirren der Dame veranschaulicht.

Wie wir von der hinzukommenden Frau Reich erfahren, soll aber nicht allein Falstaff für seine Frechheit, sondern auch Fluth für seine grundlose Eifersucht büssen; die Freundin hat ihn deswegen von dem Stelldichein seiner Frau mit einem Liebhaber in Kenntniss gesetzt. Kaum hat sie Zeit, sich zu verbergen, als auch schon Sir John Falstaffs imposante Figur mit einer bombastisch heroischen Auftrittsmusik erscheint. Er will Frau Fluth sogleich in seine Arme schliessen, sie ziert sich *(dazu das Schmeichelmotiv)*:

VI. Auftritt. Dialog.

VII. Auftritt. 1. Finale. Andante maestoso.

Poco più mosso.



sie fragt, ob er nicht auch Frau Reich liebe, was er mit Entrüstung *(auch das Orchester lässt Schauer des Abscheus ertönen)* verneint. Da pocht es heftig an die Thür und, nachdem Falstaff hinter die Tapetenwand geschlüpft, erscheint Frau Reich mit der Kunde, Fluth alarmire die ganze Stadt, um sein untreues Weib zu ertappen. Als einziger Ausweg bietet sich ein Waschkorb dar, in den

Allegro.

VIII. Auftritt.

der Ritter zagend, kläglich den Verliebten spielend, hineinkriecht.

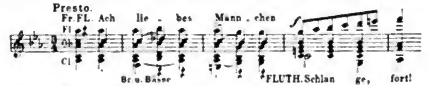
Diese ganze Scene geht, so kunstvoll sie musikalich ist, nirgends über den anmuthig plaudernden, leichtflüssigen Ton der komischen Oper hinaus. Von Einzelheiten sei Frau Fluths Eingeständniss, dass ein Ritter bei ihr weile, hervorgehoben:



Als Frau Reich den Ritter erkennt, ertönt das von dem Lesen des Briefs im I. Auftritt her bekannte galante Motiv.

IX. u. X. Auftritt.
Presto.

Frau Fluth befiehlt zwei Knechten, den Inhalt des Korbes auf dem Bleichplatz in einen Graben zu schütten, als auch schon der erregte Fluth mit den bereits bekannten Personen und zahlreichen Nachbarn und Nachbarinnen hereinstürzt (*Wirksamer Tactwechsel, Presto,* $^3/_4$). Frau Fluth treibt den Übermuth so weit, dass sie gar verlegen thut:



XI. Auftritt.
Allegretto.

Um so offener bricht die Heiterkeit der beiden Frauen hervor, als Fluth und die Nachbarn sich entfernen, um das Haus nach dem verborgenen Freier zu durchsuchen.

Das neckische Motiv des Allegretto: Allegretto. *ertönt in düsterer Schattirung, wie eine Heuchelei, während der Vorwürfe, die Frau Reich dem zurückkehrenden Fluth macht.*

Die Worte im Frauenduett: »So wollen wir ihn (Falstaff) fein und klug auf morgen noch einmal bestellen!« müssen wegen ihrer Wichtigkeit für den Verlauf der Handlung besonders deutlich gesprochen werden.

XII. Auftritt.
Andante.

Natürlich würdigt Frau Fluth ihren Gatten, der sich so erfolglos bemüht, keines Blicks. Frau Reich giebt das

Stichwort an: »Tyrann!« zuerst wiederholen die Solisten, dann der ganze Chor: »Tyrann!« Damit nicht genug! Frau Fluth gewinnt ihre Fassung so weit, um sich »jener Tage, wo er mir Treue schwur« zu erinnern. Er giebt beschämt zu:

FLUTH. Ich kam ein Wild zu ja - gen, und fin - de keine Spur!

und bekommt die Vorwürfe der Übrigen in einem imposanten, in jeder Hinsicht meisterhaften Ensemble, das sich doch immer im Rahmen der leichten Oper hält, zu hören. *Einen klangvollen Einschnitt bildet das Più mosso in H-dur mit der Cantilene der Frau Fluth als dominirender Oberstimme:*



Fast ist der Frieden wieder hergestellt, da gesteht Fluth, er habe den Ritter John bei ihr vermuthet, und jetzt kennt ihr Zorn, den die ausgelassene prickelnde Musik freilich Lügen straft, keine Grenzen, sie will sich scheiden lassen und fällt zum Schluss in Ohnmacht.

Allegro.

Der Schlusssatz ist die Krönung des ganzen Finales. Besonders launig ist die (mit Unrecht zuweilen ausgelassene) Stelle, an der Frau Fluth abwechselnd mit dem ganzen Chor

gegen ihren Mann tobt. Der Aufbau des Satzes, die Frische und Grazie der Erfindung erinnern lebhaft an Mozart.

II. Aufzug, I. Auftritt. Dialog.

Fluth, der immer noch Argwohn hegt, kommt am folgenden Morgen zum Wirth des Gasthauses zum Hosenband, bei dem sich Sir John einquartirt hat und bittet diesen, ihn in einer Verkleidung und unter fremdem Namen dem Ritter vorzustellen. (Dieser Auftritt wird überall ausgelassen.)

II. u. III. Auftritt.

Sir John hat sich vom Nachtlager erhoben, der Frühtrunk dünkt ihm nach dem Schlammwasser, das er im Graben zu trinken bekam, doppelt köstlich, als ihm der Kellner ein Briefchen überbringt: es ist von Frau Fluth, die, untröstlich über seinen gestrigen Unfall, ihn aufs Neue zu sich bittet, da ihr Mann den ganzen Tag auf der Vogelbeize abwesend sei. Um ihn noch sicherer zu machen, erscheinen wirklich Windsorer Bürger in der Wirthsstube, alle mit Geräthen für den Vogelfang ausgerüstet. Um die Zeche für einen tüchtigen Trunk zu sparen, lässt er sich mit ihnen in eine drollige Trinkwette ein, die er glänzend gewinnt und während welcher er das volksthümliche Trinklied: »Als Büblein klein . . .« singt.

IV. Auftritt.

5. Lied mit Chor.

Dialog.

V. u. VI. Auftritt.

6. Rec. u. Buffoduett.

Kaum sind die Bürger davongegangen, als sich ein Sir Bach bei ihm anmelden lässt: als solcher tritt der verkleidete Fluth ein. *(Recitativ)* Sir Bach hat Unglück in der Liebe; die tugendhafte Frau Fluth, um deren Gunst er wirbt, will ihn nicht erhören. Wenn nun — so ist sein Plan, den er dem Ritter vertraut, — der unwiderstehliche Herzenbezwinger Sir John es bei ihr versuchte, so wäre ein Antecedenzfall geschaffen und Frau Fluth würde voraussichtlich nicht säumen, die abschüssige Bahn der Untreue mit Sir Bach weiterzuwandeln. Sir Bach, der ein überaus höflicher Mann ist, stattet seinen Vorkämpfer mit einer wohlgefüllten Börse aus, damit er sich ganz dem Geschäfte widmen könne, und so wichtigen

Beweggründen vermag der selbstgefällige Falstaff nicht zu widerstehen. Er plaudert sogar seine intimen Beziehungen zur Frau Fluth, den Unfall mit dem *(Buffoduett)* Waschkorb, sein heutiges Stelldichein mit der trotzdem geliebten Frau aus, und Sir Bach hat Gelegenheit, alle Empfindungen eines argwöhnischen Ehemanns durchzukosten.

Mit Recht greift der Komponist nach dem Abgang der Bürger zu einem Recitativ, welches eine geschickte Erweiterung des von Mozart her bekannten Secco- oder Sprech-Recitativs bildet. Bei allen Anlässen von charakteristischer Färbung gewinnt Musik und Gesang an Ausdruck, so an der Stelle:



oder wenn Fluth auf Falstaffs Geständniss von seinen Beziehungen zu Frau Fluth erwidert: »Tod und Teufel!« Falstaff: »Was sagt ihr, Sir?« Fluth (sich fassend): »Ich sagt, — ich sagt«, —



wo denn die Musik eher Ingrimm und Hass als »Freude« ausdrückt. Das Buffoduett ist launig und munter, es ist namentlich durch die volksthümliche Tanzmelodie im Allegretto: »Wie freu' ich mich« des allgemeinen Anklanges sicher.

Verwandlung. VII. u. VIII. Auftritt. 7 a. Scene.

Im Garten hinter Reichs Hause treten nach einander Junker Spärlich und Doctor Cajus auf, beide, um der schönen Anna aufzupassen. Spärlich, der sich vergebens »Courage« zu machen sucht, wird durch Cajus Erscheinen, dieser, der schon eifrig den Degen zog, um alle Nebenbuhler in den Sand zu werfen, wird durch das Erklingen der Romanze Fentons in einen Versteck gejagt.

Beider Gesang wirkt durch die abgerissenen gleichmässigen Achtel in den Singstimmen derb-komisch. In der ganzen Scene treibt ein neckisches aus der Ouverture bekanntes Koboldmotiv sein Wesen und verleiht den beiden possenhaften Gesellen einen überlegen humoristischen Anstrich:

Andantino quasi Allegretto.

IX. Auftritt.
7 b. Romanze.

Die Romanze, welche Fenton singt, um Anna herbeizulocken, ist von anmuthiger Melodik und poetischer Empfindung. Die Harfe bildet die Begleitung, getheilte Bratschen und Violoncelle geben hierzu die harmonische Unterlage, abwechselnde Triller in der kleinen und grossen Flöte ahmen den Gesang der Lerche nach, zuweilen stimmen die gedämpften Geigen mit ein, das Ganze klingt zart und schmachtend:



X. Auftritt.
7 c. Duettino.



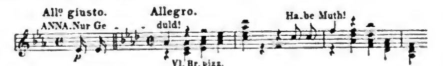
Die Ersehnte erscheint und bekräftigt dem Geliebten ihre Treue.

Dies Duett (Allegro. — Adagio), dessen Adagio (Annas Liebesschwur) von besonderer Innigkeit ist, enthält in diesem Satz ein melodieführendes, arabeskenreiches Violinsolo, das sich am Schluss mit den beiden Singstimmen zu einer ausserordentlich schwierigen Kadenz vereinigt; leider stellt die nicht selten mangelhafte Ausführung derselben die Wirkung der ganzen Arie in Frage. Man sollte daher kein Bedenken tragen, in

wünschenswerthen Fällen die ersten 9 Tacte der Kadenz zu streichen und sich mit dem wohlklingenden und leicht ausführbaren Schluss zu begnügen.

7 d. Quartettino.

In dem lebhaften, zierlichen kleinen Quartett, in welchem die vier Stimmen nach einander in freier kanonischer Weise eintreten:



ermuntern sich die Liebenden zur Standhaftigkeit, während Spärlich sich nicht mehr zu fassen weiss und Cajus den Nebenbuhler wieder einmal in Worten ermordet. Er begnügt sich vorläufig damit, den harmlosen Spärlich in die Flucht zu jagen.

Dialog.

Verwandlung.
XI. u. XII. Auftritt.
Dialog.

Kaum ist Sir John mit der Frau Fluth »so ganz allein«, da klopft auch Frau Reich schon wieder an die Thür und kündigt die diesmal unerwartete Zurückkunft Fluths an. Guter Rath ist theuer, endlich wird beschlossen, dass Frau Reich den Ritter in das Kleid der dicken Frau aus Brentford, einer Muhme der Magd in Fluths Hause, stecken soll.



XIII. Auftritt.
8. Duett.

Fl. So! jetzt hätt' ich ihn ge-fan-gen! Hr.

Schleichend, schadenfroh, wie die Musik es nicht deutlicher ausdrücken kann, erscheint Fluth, mit einem Degen bewaffnet, er schliesst die Thür ab: »Gestern ist er mir entgangen«:

Heu - te u. s. w.

»kommt er nicht davon«. *(Man bemerke das witzige Anklingen*

des Motivs: »Wie freu' ich mich« aus dem Buffoduett 6.) Da Frau Fluth das Durchstöbern der Zimmer nicht leiden will — um dem Falstaff Zeit zur Verkleidung zu lassen —, so kommt Fluths Eifersucht zu ungezügeltem Ausbruch, der aber durch Frau Fluths tollen Spott und ein frisches Walzerzeitmaass immer in den Grenzen des Komischen

XIV. Auftritt.

bleibt. Da erscheinen, diesmal zufällig, die Knechte mit dem Waschkorb; Fluth macht sich daran, unter dem Gelächter seiner Frau die Wäsche Stück für Stück herauszureissen und stösst zum Schluss seinen Degen hinein.

XV. Auftritt. 9. Finale.

Reich, Cajus und Spärlich kommen dazu, und nun gestattet Frau Fluth die Haussuchung, nachdem sie die Nachbarn gebeten, doch die arme Frau aus Brentford vor der Wuth ihres Mannes zu schützen. In grotesker Ver-

XVI. Auftritt.

kleidung tritt Falstaff aus dem Nebenzimmer *(dazu die quäkende Musik*:



),

XVII. Auftritt. Allegro breve moderato.

mit einer Tracht Prügel treibt ihn Fluth aus dem Hause, und während sich die Männer *(in einem grossen, den Mustern Mozarts nachgebildeten Schlusssatz)* zu genauer Durchsuchung auffordern und die Frauen im Voraus triumphiren, fällt der Vorhang.

Dieser Schlussatz wird meist ausgelassen (Sprung von Part. S. 250, 3. Tact auf 269, 6. Tact). Unleugbar steht dies Finale bei aller Geschicklichkeit des Textdichters und Erfindung des Komponisten nicht ganz auf der Höhe desjenigen des I. Aufzugs, was sich aus der Ähnlichkeit der Situationen hier und dort ergiebt. Auch wirkt die Verkleidungsscene allzu possenhaft, um nicht gegen den feinkomischen Ton der Oper ein wenig zu verstossen.

III. Aufzug, I. Auftritt. Dialog.

Reich und Fluth mit ihren Frauen und mit Anna sitzen in Reichs Hause beim Mahle. Der Aufklärung folgt die Versöhnung. Falstaffs Strafe scheint zu gering, darum soll Fluth noch einmal als Sir Bach zu ihm gehen und ihn bereden, den Jäger Herne zu spielen und nächstens zu einem Stelldichein in den Wald zu kommen. Anna nebst Freundinnen, Nachbarn und Bekannten sollen dann als Geister und Elfen dem Ritter wacker mitspielen.

10. Ballade.

In einer Ballade *(die zwar charakteristisch, aber etwas matt in der Erfindung und für die Singstimme nicht recht wirksam ist, desswegen auch meist ausgelassen wird)* giebt uns Frau Reich Aufschluss über den Jäger Herne, der einst einen Hirsch unter einer heiligen Eiche erschossen habe, dafür zu ewigem Jagen verdammt und mit einem Hirschgeweih gekrönt worden sei.

II. Auftritt. Dialog.

Frau Reich will dem Werben um ihrer Tochter Hand ein Ende machen und bei dieser Gelegenheit in der Waldkapelle Anna mit Cajus trauen lassen, sie befiehlt ihr heimlich, sich als rother Elf zu verkleiden.

III. Auftritt.

Kaum hat sich Anna gesetzt, um Fenton von allem zu unterrichten, als ihr Vater ihr einen gleichen Plan in Bezug auf Spärlich anvertraut, nur dass sie sich als grüner Elf anziehen soll.

IV. Auftritt.

Sie beschliesst, dem Cajus das grüne, dem Spärlich das rothe Gewand zu senden, damit sie sich in die ihr aufgetragenen Rollen theilen mögen, und zeigt damit, dass sie ein würdiges Kind ihrer Eltern ist.

11. Arie.

Sie vollendet ihren Brief und giebt sich in ihrer grossen Arie *(Recitativisches Allegro. — Adagio. — Allegro vivace, $^6/_8$)*, einem schönen Tonstück von schwärmerischer Empfindung, ganz dem Gedanken an die baldige Erfüllung ihres Liebesglücks hin.

Verwandlung. V. u. VI. Auftritt. Dialog.

Der Schauplatz stellt den Windsorer Wald dar mit der heiligen Eiche. (Im Hintergrund darf, obschon das Textbuch keine Angabe dafür enthält, die Waldkapelle halb sichtbar sein.) Reich giebt dem Spärlich, Frau Reich

dem Cajus die Verkleidung der Tochter an, alle gehen

12. Mondaufgang.

ab. Während das nächtliche Dunkel sich immer mehr lichtet, setzt eine Musik von vollendetem Zauber, von süssester Melodik und duftigem, schmeichelndem Klange ein: der Mond geht auf:



Immer glänzender flimmert und sprüht das Silberlicht auf der Bühne, wie in der Musik, welche ein Muster feinster Orchestrirungskunst bildet; unsichtbare Stimmen preisen die erhabene Ruhe der Mondnacht, zwölf zarte Glockenschläge verkünden die Mitternacht. — Falstaff als Jäger

VII. Auftritt.

Herne gekleidet tritt auf:

13. Terzettino.



I. Vl. Cl.

Mit - ter - nacht,

(Man bemerke das Koboldmotiv bei Nb; die Instrumentation zeigt überall Reiz und Mannigfaltigkeit.)

VIII. Auftritt.

Bald erscheint auch die Ersehnte, leider mit ihr Frau Reich, die er beide tapfer unter den Arm nimmt, um sie *(nach dem neckischen Andante lento: »Du reizend liebes Schätzchen«)* hinwegzuführen. Ein Getöse lässt sich vernehmen, die Frauen wirbeln ihn einigemal herum, sodass er hinter

IX. Auftritt.

der Eiche zu Boden sinkt, und eilen davon. Eine muntere

14. Ballett und Chor der Elfen.

Schaar von Elfen erscheint *(Allegro non troppo, die Musik ist in der Ouverture verwandt)*, als letzte ihre Königin

X. Auftritt.

Titania-Anna *(Andante, grosse Harfen-Arpeggien kündigen*

XI. Auftritt.

sie an). Mit weichem Oberon-Wonnelaut: Andante tranquillo. *pp* ANNA. Die Mensch-heit schläft, ruft sie Fenton zu sich *(überall Harfe und ausgehaltene, zarte Accorde)* und geht, »versöhnt mit ihm«, in die Waldkapelle ab. Wieder nimmt der Elfenchor sein luftiges Lied auf, da erscheint Reich, der echte Herne, in dieser Komödie, wie Falstaff gekleidet; er setzt das Horn zum Blasen an, es versagt: »ein Mensch ist in der Nähe«. Bald ziehen die schwärmenden Elfen Falstaff hinter dem Baume hervor. Auf Reichs Befehl wird er von Mücken, Wespen und Fliegen während einer charakteristischen Ballettmusik mit Chor *(vierfach getheilte I. Geigen mit Dämpfern)* mit langen, silbernen Pfeilen gestochen, dann von »Geistern gross und klein«, Gnomen, Kobolden, Salamandern auf derbere Weise zermartert. Falstaff, der nicht entwischen kann, giebt sich den Geistern, die sich nunmehr in ihrer wahren Gestalt zu erkennen geben, auf Gnade und Ungnade gefangen. Da kommen Cajus und Spärlich, der rothe und der grüne Elf, gelaufen, von denen jeder glaubte, die geliebte Braut am Arme zu haben. Ihre Enttäuschung wird nicht geringer, als Anna und Fenton, die in der Waldkapelle soeben die priesterliche Einsegnung ihres Bundes empfangen haben, um die Verzeihung und den Segen der Eltern bitten, die ihnen schliesslich gewährt wird. Reich ladet alle zum Hochzeitsmahl ein und vergisst dabei auch den von seiner Galanterie kurirten Ritter nicht.

XII. Auftritt.

XIII. Auftritt.

15. Mückentanz.

XIV. Auftritt.

16. Tanz u. Chor.

XV. Auftritt.

Dialog.

XVI. Auftritt.

XVII. Auftritt.

Statt des Frauenterzettinos wird überall ein Schlusschor (dem Seitenthema der Ouverture entsprechend mit angeschlossenem Dursatz aus 16) gesungen.

17. Terzettino. Finale.



d. Friedrich von Flotow,

geboren am 27. April 1812 zu Teutendorf in Mecklenburg, machte seine musikalischen Studien bei Anton Reicha in Paris, wo auch seine ersten Opern aufgeführt wurden. Da er hier jedoch nicht den gehofften Erfolg fand, wahrscheinlich weil er den Franzosen zu deutsch war, kam er nach Deutschland, für das er französisch genug war, um zu gefallen. In der That stellt sich sein Kunstschaffen in seiner ersten in Deutschland, und zwar in Hamburg am 30. Dezember 1844*) mit allergrösstem Erfolge gegebenen Oper »Stradella«, als eine glückliche Vermischung deutschen Gemüthreichthums mit französischer Grazie dar. Und da in letzterer Eigenschaft die Franzosen den Deutschen schlechterdings überlegen sind, eine Spieloper aber der graziösen Pinselführung nicht entbehren kann, so darf allerdings sein »Stradella« als das Muster einer deutschen Spieloper oder, wenn man besser will, der Spieloper eines Deutschen gelten. Leider verblendete den Komponisten der Erfolg so sehr, dass er in seiner am 25. November 1847 aufgeführten Oper »Martha« der Seichtigkeit und Oberflächlichkeit zu sehr Einlass gewährte. Auch würde sich seine künstlerische Gewissenlosigkeit schlimm gerächt haben, wenn nicht das spannungsvolle, meisterhaft angelegte Textbuch dieser Oper alle Bedenken beim grossen Publikum hätte verstummen machen. Von seinen übrigen Opern wird noch »Indra« zuweilen aufgeführt. Die Wiedererweckungen anderer, wie der Oper »L'ombre (sein Schatten)« haben sich nicht als erfolgreich erwiesen. Flotow war 1856—1863 Generalintendant der Schweriner Hofoper und starb am 24. Januar 1883 in Darmstadt.

*) Dieses Datum ist auf dem gedruckten Titelblatt der bei Joh. Aug. Böhme (Hamburg) erschienenen Orchesterpartitur angegeben, während Riemann den 25. Dezember nennt.



1.

Alessandro Stradella.

Romantische Oper in drei Acten.

Text von W. Friedrich, Musik von Friedrich von Flotow.

Die Ouverture ist von gediegener Arbeit und ein wirksames Koncertstück. Als Einleitung wird der erste Theil der Hymne des Stradella (III. Aufz. III. Auftr.) verwandt. Als Hauptthema des Allegro vivace erscheint ein in der Oper sonst nicht vorkommendes leichtes Moll-Thema, als Seitenthema der Glockenchor (6). Den Schluss bildet das Allegro der Hymne.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Chor (mit Solo).

Der berühmte Komponist und Sänger Alessandro Stradella (geb. um 1645 zu Neapel, nicht »bei Rom«, wie es im Textbuch heisst) erscheint in einer Gondel mit seinen Schülern, um seiner Angebeteten, der von ihrem Vormund, dem reichen Venezianer Bassi, eifersüchtig bewachten Leonore, ein nächtliches Ständchen zu bringen.

Die Musik malt die nächtliche Ruhe in satten der italienischen Örtlichkeit entsprechenden Klangfarben aus (ausgehaltene Fagotte und Hörner sind bevorzugt). Zur Erhöhung der geheimnissvollen Wirkung können Geigen und Bratschen bis zum Poco animato gedämpft werden.

2. Serenade.

Das Ständchen athmet zärtliche Melancholie und ist ebenso einschmeichelnd, wie in der Erfindung vornehm. Das Vorspiel wird von einer schmachtenden Klarinettenmelodie eingenommen:



Eigenthümlich und italienischen Ursprungs ist der Rhythmus der eigentlichen Serenade

Die Chorstimmen dürfen doppelt, jedenfalls aber nicht mehr als dreifach besetzt werden, da sonst der Begriff der »Schüler« verwischt wird und da die Musik auf eine zarte Wirkung berechnet ist. Das Auftreten des Chors aus den Coulissen, statt aus der Gondel ist ganz unstatthaft. Wohl dürfen statt einer zwei Gondeln verwandt werden. Der erste Gesang des Chors und die erste Hälfte des Gesanges des Stradella kann noch hinter der Bühne, muss dann aber nach und nach in grösserer Nähe erklingen. Auf grossen Bühnen empfiehlt es sich, die Singenden in verschiedenen Kanalwindungen (durch durchbrochenes Laubwerk, Gärten) näherzuführen. Die Worte Stradellas im Recitativ vor der Serenade: »Das holde Bild, das mit dem Traum enteilet, Mal' Wahrheit schöner ihr, als selbst die Fantasie« sollen heissen: »Ihr Traumbild, das wir durch unsern Gesang verscheuchen, mag noch durch die Wirklichkeit, das erreichte Liebesglück, übertroffen werden«.

II. Auftritt.
3. Scena e Notturno.

Indess die Schüler bei Seite treten, theilt die auf dem Balcon erscheinende Leonore dem Herzensfreunde *(in einem fein empfundenen Recitativ)* mit, dass sie schon morgen des verhassten Bassi Gattin werden soll; Stradella heisst sie auf die Zaubermacht der Liebe vertrauen in dem duftigen Notturno:



Die Instrumentirung ist bis hierher so weich und schmelzend wie möglich, eine Wirkung, die zumeist der Verwendung der Holzbläser in klangvollen Lagen verdankt wird.

4. Finale.
III. Auftritt.
Presto. Ballett.
IV. Auftritt.
Andante.

Ein lärmender Maskenzug naht auf Gondeln, sowie von den Strassen her und erfüllt den Schauplatz mit fröhlichem Singen und Tanzen. *(Adagio-Allegretto. Pas de trois [Tarantelle]. Allegretto non troppo).* Stradella erkennt seine Freunde in ihnen, die ihm gern Beistand leihen (»Komus Segen« d. h. der Segen des Komos, des Gottes der Lustbarkeit). Wieder ruft er die Geliebte mit süssem Liede,

auf das sie antwortet, während die Freunde sie mit Strickleitern (hinter dem Hause) befreien. In den erneuten Jubel *(die Musik ist dem Auftrittschor entnommen)* tönt die Stimme des alten Bassi hinein, der erst auf dem Balcon, dann unten erscheint, von den Tanzenden verspottet und umhergezerrt wird, bis Stradella mit der ersehnten Beute in einer Gondel davonfährt.

Più lento. Moderato. Presto. Allegro moderato. Presto.

Die Frühlingssonne lacht auf die ländliche Umgebung Roms hernieder. Ein Haus, nach der auf dem Schilde gemalten Glocke »a la Campanella« genannt, begrenzt die Bühne zur linken, ein Wirthshaus zur rechten Seite.

II. Aufzug, I. Auftritt. 5. Rec.

»Nach langem Wandern, von Gefahr bedräuet, Beut Roma, des Geliebten Vaterland, Dem treuen Paar ein friedliches Asyl, Und froh erstrahlt der Tag, an dem ein heilig Band Zwei Herzen mit des Himmels Segen weihet«.

Ihr endlich erreichtes Glück preist Leonore in einer Koloraturarie alten Stils, die ein wenig in den seichten Ton der »Martha« fällt (Andante. Allegro. Andante con moto. Allegro).

Arie.

Das Glöckchen der (im Hintergrunde zum Theil sichtbar zu machenden) Kapelle ruft zahlreiche Freunde, meist Landleute herbei, Stradella tritt aus dem Hause und nach kurzem Austausch zärtlicher Liebesworte begeben sich alle zum Altar.

II. Auftritt. 6. Glockenchor.

Kaum ist die frommfröhliche Weise des »Glockenchors« verklungen, so schleicht, »den Hut tief in's Gesicht gedrückt .. in ein Papier blickend, als suche er sich zurechtzufinden«, eine jener fragwürdigen Gestalten herbei, denen man nicht gerne allein begegnet: Malvolio, seines Zeichens Bandit, ist von Bassi gedungen, um dem Sänger und Entführer den Garaus zu machen. Eben ist er im verlassenen Campanella-Hause verschwunden, als, dem gleichen Handwerk huldigend, in gleichem Auftrage und einen Zettel gleichen Inhalts in der Hand, Barbarino

III. Auftritt. 7. Duett.

erscheint. Er erkennt des Sängers Haus und will den ihm geübteren Weg durchs Fenster nehmen, als ihn der zurückkehrende Malvolio am Kragen packt: schon greifen sie zu den Dolchen, als beide sich lachend erkennen. Diese Banditen sind höfliche Leute und fragen nach ihrem und der Ihrigen Wohlergehen. Sie wollen sich vor Lachen ausschütten, als sie des alten Bassi, der gleich zwei Mörder dingt, weise Vorsicht merken; die Streitfrage, wen von Beiden das »Geschäft« treffen soll, lässt ihre leicht bewegliche Hand noch einmal zum Dolch greifen, als sie ihrer Freundschaft eingedenk beschliessen, die Sache halbpart zu machen.

Dies Duett ist als feinkomische Musik ausserordentlich bezeichnend. Ein grosser Theil der komischen Wirkung beruht freilich im Text, der — ähnlich wie im Anfangsduett der »Lustigen Weiber« — Beiden die gleichen Worte in den Mund legt, die durch die Veränderung der Tonart und auch des Tongeschlechts ohne Mühe eine neue reizvolle Beleuchtung erhalten. Doch auch die Situation selbst, die einzelnen Momente des Textes sind mit einem unnachahmlich scherzenden, ausgelassenen Humor behandelt worden: die Musik lächelt förmlich und ist nicht ohne Liebreiz, sie bringt uns in Gefahr, dass wir die Hallunken als »gemüthliche Kerle« fast liebgewinnen. Schon der Anfang — zweimal fünf Tacte —, zuerst das vorwitzig feine Spähen in den Holzbläsern, dann die raschelnd heimliche Antwort der Streicher:



ist bezeichnend und eigenartig. Und mit welchem behaglichen Spott, mit welchem gemüthvollen Stolz rühmen Beide die Gaunerstreiche ihrer hoffnungsvollen Sprösslinge:

Bra-ve Kin-der, Himmels-lust
für die - from-me Va-ter-brust!

Stradella und Leonore kehren, vom Volk begleitet, mit dem »Glockenchor« als Neuvermählte zurück und laden alle zum Hochzeitsschmause ein: »Doch morgen, zum Madonnenfeste, Erheb' in frommem Danke sich die Brust«. Malvolio und Barbarino, welche vorgeben, zum Madonnenfeste zu wallfahrten, bitten um die Gunst, die Lust theilen zu dürfen. Stradella: »Seid mir willkommen! Ruh und Obdach beut Mit Freuden euch des Sängers Gastlichkeit«. Schliesslich nimmt er sie sogar in sein Haus auf.

8. Finale. IV. Auftritt. Allegretto con moto. Adagio. V. Auftritt.

Das der Handlung mangelnde Interesse wird musikalisch und scenisch wach gehalten. Der Einladung Stradellas folgt zunächst ein hübsches Ensemble, von Leonore intonirt, von allen, auch den Banditen, wiederholt, mit einem Mittelsatz von gefälliger Geigenfiguration, das den Vergleich mit dem Finale des III. Acts der »Martha« (VIII. Auftr., Larghetto) förmlich herausfordert und an Feinheit weit über jenem steht. Als Gegensatz folgt ein lebendiger Trinkchor, dessen Mittelsatz die humoristische Einführung der Banditen bildet, die gleichsam als Dankeszoll für den ihnen von Leonore dargereichten Trunk das feurig burschikose Trinkduett singen: »Raus mit dem Nass aus dem Fass«. Dann tritt das Ballett in seine Rechte (Pas de deux — Adagio molto: Violoncellkantilene, bei der Wiederholung von Flötenpassagen begleitet, Allegretto, Andante non tanto mosso im Gavottencharakter, Allegretto, Ensemble-Allegretto). Schliesslich singt auch Stradella auf Verlangen »Das Liedchen von Salvator Rosa«, dem berühmten Maler (1615—1673), mit dem Refrain »'s ist Nichts so schlimm, als man wohl denkt, Wenn man's nur recht erfasst und lenkt«. Zu dem ganz modernen Liede, welches die bekannte Fabel von der Banditen-Grossmuth gegenüber den Armen und den Künstlern aufwärmt, hat Rosa, obschon er auch dichtete und komponirte, wohl nur den Namen hergegeben. Doch ist es insofern für den Verlauf der Handlung wichtig, als die Endmoral: »Edle Kunst macht selbst erwarmen Des Banditen Mitgefühl« einen Stachel des Gewissensbisses in der Brust der beiden Mörder zurücklässt.

Largo. Allegro. Ballett. Allegrotto moderato. Allegretto.

III. Aufzug, I. Auftritt. 9. Wechselgesang.

Der letzte Aufzug bringt zunächst wenig Neues. Das Ehepaar sitzt friedlich nebeneinander, die Banditen lagern auf einem Teppich und spielen alla Morra (sie errathen abwechselnd die Zahl der von dem Gegner schnell ausgestreckten Finger). Nachdem die Introduction den Hauptgesang der ganzen Oper, Stradellas Hymne, hat erklingen lassen, preisen sie der Reihe nach die Reize des Vaterlandes, Stradella diejenigen Italias im Allgemeinen und nach der ersten Anlage des Textes Venezias im Besonderen *(Allegretto,* 6/8), Leonore die Roms (2/4), beide wiederholen Stradellas Lobrede; in einem musikalisch sehr viel bürgerlicheren Ton bekennt sich Barbarino als Verehrer der Trauben La Spezias, die ihm Toscana, die Hebe, liefere*) *(Poco più mosso,* 6/8), während Malvolio Neapels Lazzaroni und Maccaroni nicht genug rühmen kann und dabei in eine die Übrigen elektrisirende Tarantelle verfällt, von der aus wieder alle Stradellas Gesang aufnehmen — eine Art musikalischen Führers durch Italien.

10. Pilgerchor.

Da ruft der Chor der Pilger, die zum Madonnentage kommen, alle in das Innere des Hauses, wo sie die letzten Zurüstungen zum Fest treffen wollen.

II. Auftritt. Rec. 11. Terzett.

Spähend naht Bassi, der die Freventhat schon vollführt meint und durch das Wiedererscheinen der mit Hut und Stock versehenen Banditen zuerst in einen Versteck getrieben wird. Beide sind von des Sängers Gastfreundlichkeit so sehr gerührt worden, dass es ihnen an Muth zu dem grausen Beginnen gebricht. *(Wieder plädirt die liebenswürdige Musik zu ihren Gunsten:)*

Allegro moderato.
Vl.
p

Ihren edlen Wettstreit in dem Wunsch, dem Andern die

*) Heute gehört Spezia zur Provinz Genova.

That und den Lohn derselben zu überlassen, unterbricht Bassi, der sie vergeblich an ihr Versprechen mahnt. Barbarino überführt ihn mit dem Citat aus Stradellas Salvator Rosa-Lied:

Andante.



Bassi, der ausser dem Verlust seiner Mündel jetzt auch noch die Gefahr der Entdeckung fürchten muss, sieht ein, dass er tief in die Tasche greifen muss und erhöht den Sündenlohn in einem lebendigen, stets leichtgefügten Allegretto von zwanzig Dukaten nach und nach

Allegretto.

auf vierhundert; die Banditen willigen ein. Nach einem

12. Finale.

halb humoristischen Sterbelied, das sie dem Stradella

Allegretto.

singen *(a capella, mit nachahmenden Einsätzen: »Ruhig, leise«)*, tritt dieser selbst auf *(Harfe, sein elegischer Gesang wird zuerst vom Violoncell vorgetragen)*, um die Hymne, die er

III. Auftritt. Adagio.

sogleich vor allem Volk zu der Madonna Preise singen soll, zu probiren. In Erwartung der buntgeschmückten

IV. Auftritt.

Menge will ihn Zagen überkommen; um so inbrünstiger richtet er sein Gebet an die Gebenedeite. Immer mehr

Adagio quasi Andante.

reisst ihn der hohe Gegenstand hin. Erbarmungslos don-

Animato.

nert er den Fluch gegen »den Verstockten, Der dir (der Madonna) trotzet mit höhnischem Blick«, Milde und Gnade

Allegro.

verheisst er dem Reuigen. Sein Gesang lähmt die Hände der Banditen, erweicht selbst das verstockte Herz des alten Bassi, bis alle drei in Stradellas Gesang einstimmen. Dieser, der jetzt erst die Gefahr bemerkt, vor der ihn sein

Rec.

Gesang beschirmt, reicht gern die Hand zur Versöhnung, die Banditen erhalten den ausbedungenen Blutlohn zum Geschenk. Der Vorhang im Hintergrunde theilt sich und

V. Auftritt. Allegretto (Glockenchor).

gewährt den Ausblick auf die festlich geschmückte Schaar

der Gläubigen, die herbeieilen, um den Stradella auf einer Laubbahre zum Altare zu tragen.

Die Hymne ist in ihrem Verlauf zwar nicht ganz von der gleichen Schönheit wie der innig andachtsvolle Anfang:



Dafür wird sie in der Bewegung, im dramatischen Ausdruck immer lebendiger, die Instrumentirung wird immer kräftiger und erhabener, sodass die durch den Text vorgezeichnete Steigerung dennoch erreicht wird.



Diese Oper hat mit dem Orpheus-Text den Umstand gemein, dass die Kunst und Leidenschaft des Gesanges in beiden zum dramatischen Motiv erhoben wird. Die Hauptwirkung beruht daher in beiden darauf, dass die Titelrolle überzeugend und ergreifend gesungen wird. Ein weiterer Reiz wohnt dem »Stradella« durch die sehr glückliche humoristische Zeichnung der Banditen inne. Als feiner Zug des Textes verdient hervorgehoben zu werden, dass die Sinnesumkehr der Banditen schon durch die Menschenfreundlichkeit, mit der ihnen der Sänger entgegentritt, vorbereitet und glaubhaft gemacht wird. Hiergegen verschlägt die etwas ärmliche Handlung umsoweniger, als die Musik, wie bereits erwähnt, von gefälligem Reiz ist und vor Laien und Kennern als gleich vollwerthig bestehen darf.



2.

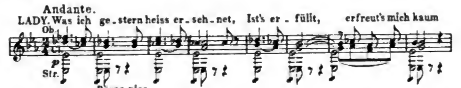
Martha oder Der Markt zu Richmond.

Oper mit Tanz in vier Abtheilungen.

Text (theilweise nach einem Plan von St. Georges) von W. Friedrich. Musik von Friedrich von Flotow.

I. Aufzug, I. u. II. Auftritt.
1. Chor.
2. Duett.

Lady Harriet Durham, Ehrenfräulein der Königin Anna von England (1702—1714), kann weder durch den Zuspruch ihrer Dienerinnen, noch durch die Beweisgründe ihrer muntern Zofe und Vertrauten Nancy vor der betrübenden Wahrnehmung bewahrt werden, dass sie sich langweile.



»Was ich mir als Glück gewähnet, Zeigt Gewährung mir, als Traum«, d. h. sobald das, was ich als ein Glück gewähnt habe, gewährt ist, empfinde ich, dass es eitel, nur ein Traum ist. Nancy empfiehlt ein Radikalmittel: »in höchster Eile müsst Ihr sterblich Euch verlieben!«

Der erste Chor klingt so warm und theilnahmsvoll, er ist bei aller Anpassung an den anmuthigen Ton der leichten Operngattung von so vornehmer Erfindung, dass er eigentlich etwas anderes erwarten lässt, als das nachfolgende Duett, das zwar in Einzelheiten, wie in dem oben mitgetheilten Beispiel, die Feinheit nicht vermissen lässt und die stets zum Scherzen aufgelegte Nancy artig charakterisirt, aber schon an der Stelle:

LADY. Ach! ach! ach! so trau-rig!

NANCY. Das ist trau-rig ach! und trü-be, solch ein Loos nennt man Ge-winn!

jede Zusammengehörigkeit zwischen Poesie und Musik verläugnet und am Schlusse:



ins Triviale fällt.

III. Auftritt.
3. Terzett.

Mit dem ganzen Aplomb, der seiner Stellung gebührt und der auch in der Musik recht eindringlich markirt wird, erscheint der Vetter und Verehrer der Lady, Lord Tristan Mikleford, »Parlamentes edler Lord, Stallpräfekt und Pagenleiter ..«, um der Lady »nach Belieben, Lustbarkeiten, Hahnenkampf und Eselreiten, — Spaziergang — Pferderennen — Caroussel — Wasserfahrt« vorzuschlagen. Sie lehnt alles ab und hetzt ihn mit tausend kleinen Aufträgen müde. Da erklingt (hinter der Scene) der Gesang der Mägde, welche nach Richmond ziehen, um sich zu verdingen (*Moderato, D-dur* 2/4). Ihre frische, schlichte Weise vermag endlich die Melancholie der Lady zu bannen, sie beschliesst sogar, in Bauernkleidern mit Nancy und »Sir Bob«, mit welchem Titel sie den kopfschüttelnden Tristan beehrt, sich unter das Volksgewühl zu mischen. Tristans Widerstand weiss sie durch Schmeicheln zu entkräften:



Sogar eine Probe im bäurischen Tanz muss er mit den ausgelassenen Frauen bestehen, bis diese den von allem Drehen und Wenden Athemlosen mit sich schleppen.

In dem Tanz:



soll das falsch klingende Cis die unreine Stimmung der Bauernmusik kennzeichnen.

Verwandlung.
IV. Auftritt.

Auf dem Marktplatz zu Richmond sind unterdess schon Pächter und Pächterinnen versammelt, auch die Mägde

treffen *(mit dem vorhin hinter der Scene gesungenen Chor)* ein. Während sich das Marktgewühl ein wenig entfernt, erscheint der reiche Pächter Plumkett mit dem jungen Lyonel:

4. Chor.
V. Auftritt.
5. Rec. u. Duett.



(Die sich förmlich überkugelnde Klarinette bildet das Schwatzen des Volks possirlich nach.)

Einst ist Lyonels Vater mit dem jungen Knaben an den Pachthof der Mutter Plumketts gekommen; er war verbannt und hat dort Schutz, sein Sohn die liebevollste Pflege erhalten. Bei seinem Tode hinterliess er dem Sohn einen Ring: »Dräuen dir .. Gefahren, Zeige ihn der Königin, Und sie wird dein Recht dir wahren ..« Jetzt ist auch die Mutter Plumketts gestorben, und beide wollen, um den Pachthof selbst zu verwalten, Mägde anwerben.

Das Duett (Andantino), in welchem der Zuhörer zwanglos mit der eben mitgetheilten Vorgeschichte bekannt gemacht wird: »Ja! seit früher Kindheit Tagen« ist von bemerkenswerther melodischer Schönheit.

Die Glocke ertönt, der Markt beginnt; als Makler fungirt dabei der Richter von Richmond, welcher die Mägde nach ihren Fähigkeiten ausfragt und ihre Dienste »verauktionirt«.

VI. Auftritt.
6. Finale.
Allegro.
Allegretto.

Musikalisch wie textlich sind hier ohne Zweifel die Bürgermeisterscenen aus Lortzings »Zar und Zimmermann« vorbildlich gewesen.

Mit der Melodie des Bauerntanzes treiben die Lady und Nancy den sich heftig sträubenden Tristan auf die Bühne. Des letzteren Widerstand wird von Plumkett so

VII. Auftritt.
Andante.
Allegretto.
Rec.

aufgefasst, als ob er die Lady gegen ihren Willen als Magd anwerben wollte; er ruft also mit den Worten: »'s giebt der Mädel ja noch mehr!« die andern Mägde herbei, die den Tristan schnell in ihre Mitte nehmen und ihn, indem sie ihn mit Angeboten bestürmen, von dannen treiben. In einem gefälligen Quartett *(dessen Hauptsatz dreimal wiederkehrt)* fassen sich Plumkett und Lyonell ein Herz, die beiden »Mägde«, die ihnen im Anfang doch etwas »hoch hinaus« vorkommen, für »50 Kronen jährlich, Sonntags Porter und zu Neujahr Plumpudding« anzuwerben, sogar das Handgeld wird von den Damen angenommen. Inzwischen kommt Tristan mit den ihn verfolgenden Mädchen zurück. Er giebt ihnen ein Abstandsgeld und will mit der Lady und Nancy davoneilen, als deren Miethsherrn Einspruch erheben. Auch der Richter vertheidigt das Recht der Pächter, alle wiederholen seinen verhängnissvollen *(in der Musik finster gefärbten)* Ausspruch:

Animato.
Quartett. (Allegro non troppo.)
Allegro.
VIII. Auftritt.



frommen!
ff

Die Lady und Nancy erkennen zu spät die Folgen ihres Scherzes und müssen wohl oder übel, um einen Scandal zu vermeiden, ihren nunmehrigen Gebietern folgen.

II. Aufzug,
I. Auftritt.
7. Entr'act und Quartettino.

Kaum sind alle vier in Plumketts Hause angelangt, als Marthas und Julias — so nennen sich die Damen — Unfähigkeit zu jeder Dienstbotenverrichtung klar zu Tage tritt. Als die Herren ihnen zumuthen, ihnen Hut und Mantel abzunehmen, lässt Nancy die Sachen einfach fallen, und die Lady sieht Lyonel so stolz an, dass er erschrocken zurückweicht.

Neben seiner Gefälligkeit ist der hier eintretende Quartettsatz



auch für die eigenthümlich spannungsvolle Stimmung bezeichnend.

Da sie vom Spinnen garnichts verstehen, setzen sich Lyonel und Plumkett selber an die Spinnräder und zeigen ihnen in einem prickelnd lustigen Satz (*in welchem I. Geigen und Bratschen das Schnurren des Rädchens, Violoncelle und Fagotte das Treten des Fusses nachahmen*), wie es zu machen sei; Nancy wirft dem Plumkett schliesslich das Spinnrad um und läuft vor dem drohend Aufspringenden davon.

II. Auftritt. 8. Duett.

In des schwärmerischen Lyonel Herzen ist inzwischen für Martha längst eine Zuneigung entstanden, die zu heftig ist, als dass er sie jetzt, wo er allein mit ihr ist, verbergen, und zu ernst, als dass er sie leichthin behandeln könnte. Sie glaubt ihn zuerst mit einem schlechten Dienstzeugniss, das sie sich ausstellt, abzukühlen: »Nur müssig stehen, Gaffen, singen mag ich gern — Lasst die träge Magd drum gehen —«, lässt sich aber durch sein naturwüchsiges und doch ritterlich galantes Benehmen bestimmen, ein Volkslied: »die letzte Rose« zu singen, in dessen Refrain er, ihre Hand erfassend und sich sanft zu ihr hinneigend, einstimmt. Da entflammt sich sein Hang zur Leidenschaft, er wirbt um ihre Hand; sie durchschaut mit einem Blick die bedenkliche Lage, in die sie sich begeben und greift zum grausamsten Mittel, um ihn fernzuhalten: sie verlacht ihn, obschon sehr wider Willen.

Dies Duett ist reich an musikalischen Schönheiten; es ist nie so pathetisch und leidenschaftsvoll, um gegen den Stil der Spieloper zu verstossen und doch auch nirgends banal. Schmeichelnd und verbindlich ist die Melodie in den Geigen:



Erheblich vertieft und erwärmt erscheint dann der musikalische Ausdruck nach dem Liede in der innigen Kantilene:



Wie grob und unpassend ist hiergegen nun der Schluss des Duetts, nicht allein, dass die Lady bei ihren schmerzlich erregten Worten:

LADY. Wie jammert mich sein Lei - den

auf diese vorhin von Lyonel (bei den Worten: »Singen sollst du, fröhlich sein«) gebrachte, wenig gehaltvolle Melodie zurückgreift, auch Lyonel weiss für seine Qual nichts anderes, als diese Melodie mit ihr in Octaven zu singen — gewiss der Gipfel der Geschmacklosigkeit und ein Effect, der um den Beifall der Galerie buhlt und ihn, ein schneidiges hohes B bei beiden Sängern vorausgesetzt, auch sicher erzielt.

Bevor die Lady die »letzte Rose« singt, entreisst ihr Lyonel einen Rosenstrauss mit den Worten: »Deinen Strauss, du Spröde, für ein Lied!« was nur heissen kann: »nur wenn du ein Lied singst, werde ich ihn dir wiedergeben«. Im Drange der Gefühle vergisst er es jedoch und behält ihn, wie wir sehen werden, als werthvolles Spielobject. Immerhin hätte die Straussgeschichte etwas klarer und natürlicher entwickelt werden können.

III. Auftritt.
9. Rec. und Notturno.

Plumkett, von der grobkörnigen Musik trefflich charakterisirt:

Allegretto. Vc. u. Br.
Bässe

zieht die sich sträubende Nancy aus einem Versteck auf die Bühne, und da er die Lady und Lyonel »so verhagelt«

dastehen sieht, schickt er in Anbetracht der späten Stunde die Mädchen zur Ruhe.

Das Notturno: »Mitternacht« wird durch das hohe As der Geigen mit Sordinen eingeleitet, das Glöckchen bezeichnet mit 12 Schlägen die Mitternacht, die Gesangsstimme wird zuerst vom Solovioloncell mitgespielt, während die übrigen Violoncelle und Bratschen, ausserdem die Harfe (oder Geigen im Pizzicato) die Harmonie angeben — eine hübsche und klanglich reizende Nummer.

Kaum sind die Männer verschwunden, als die Lady und Nancy wieder zurückkehren. Die Thür ist verschlossen, ein Ausweg scheint unmöglich; da pocht der Retter in der Noth, Lord Tristan, an's Fenster. Ein kleiner schneller Satz drückt ihre Eilfreudigkeit aus: (Terzettino):

IV. Auftritt.
10. Finale.



und etwas wie Wehmuth klingt aus der Schlusskantilene:



die zuerst von der Lady gesungen und im Nachspiel, während alle drei den Weg durchs Fenster nehmen, in der Klarinette erklingt.

V. Auftritt.

Die nächste Scene, in der Plumkett und Lyonel die Flucht der »Mädchen« gewahr werden und die Knechte zur Verfolgung entbieten, ist entbehrlich und wird meist ausgelassen. In der That bildet die Flucht mit den Abschiedsworten der Lady und Nancy: »Lebe wohl, du friedlich Haus« einen stimmungsvollen, zur nächtlichen Stille passenden Actschluss.

III. Aufzug, I. Auftritt.
11. Porterlied.

Bei einem Wirthshause in waldiger Gegend preist Plumkett den Pächtern in dem lustigen frischen Porterliede die Vorzüge des britischen Nationalgetränks. Alle ziehen sich vor der nahenden Jagd der Königin zurück, nur Plumkett geht ins Wirthshaus; unterdess kommen

II. Auftritt. 12. Chor und Jägerlied.

die Jägerinnen, Damen vom Hofe, von der allwegs munteren Nancy geführt, mit dem fröhlich schmetternden *(nach Belieben von einer Bühnen-Jagdmusik unterstützten)* Jagdchor auf die Bühne; Nancy schildert in dem launigen, nach Art der französischen Spieloper pikant rhythmisirten »Lied der Jägerin«, auf welches Wild es die Frauen zumeist absehen:



III. Auftritt

Um zu erfahren, wohin sich ihre seit dem Zusammentreffen mit Lyonel melancholisch gewordene Gebieterin dem Jagdlärm entzogen habe, wendet sie sich an den aus dem Wirthshause zurückkehrenden Plumkett, als sich beide erstaunt erkennen. Plumkett will das Recht des Miethsherrn geltend machen, wird aber von den Jägerinnen nach der Weise des früheren *(durch Passagenwerk der Streicher verzierten)* Chors mit Jagdspeeren in den Wald getrieben und verfolgt.

IV. Auftritt. 13. Arie.

Trübe sinnend erscheint Lyonel, die Augen auf Marthas Strauss geheftet, indem er den Schluss der »letzten Rose« singt. Plötzlich fährt er auf, immer und immer wieder weilen seine Gedanken bei der Heissgeliebten, die ihn verschmäht hat.

Seine zum Überdruss bekannte, aber bei aller Volksthümlichkeit melodisch reizvolle und zärtlich empfundene Arie: »Ach, so fromm« schildert das Unheil, das Marthas Erscheinen in seinem Herzen angerichtet hat.

V. Auftritt. 14. Scene u. Finale. Allegretto.

Während er »auf eine Rasenbank sinkt, in stilles Brüten versenkt« (oder besser langsam davongeht, um am Schlusse des Liedes der Lady wieder zu erscheinen), tritt die Lady in Tristans Begleitung auf. Sie ist unhöflich

gegen ihn und daher verliebt, wie sie es, sobald sie allein ist, in einem kurzen Liede bekennt. Lyonel erkennt ihre Stimme; seine erste Freude über das Wiedersehen weicht sehr bald dem Ingrimme, da sie ihn verläugnet, und wird zum wüthenden Schmerz, als sie ihm die Worte zuruft: »Frecher Knecht! ich kenn' Euch nicht«. Nur Rache tobt in ihm: »War ich mild und schwach als Hüter, Jetzt erzittre, — — niedre Magd!« Auf ihren Hülferuf erscheint Tristan mit Jägern und Jägerinnen, zuletzt auch Nancy. Aus ihren Worten: »Was muss ich sehen, Lady!« erkennt Lyonel endlich, wen er vor sich hat: »O, ich Thor! Nur ein Spiel, was sie getrieben, Nur ein sündhaft Gaukelspiel, Ihre Zaubermacht zu üben! — O, zu viel der Schmach, zu viel!« Als ihn Tristan gar binden lassen will, verräth er ihr Geheimniss vor allen Leuten, und sie, in die äusserste Enge getrieben, greift zu dem nämlichen Mittel, dessen sich unter andern Umständen Don Juan bediente, um die krassen Anschuldigungen der Elvira zu entkräften, sie erklärt ihn für wahnsinnig.

VI. Auftritt. Moderato (Lied). Allegro.

VII. Auftritt. Più animato.

VIII. Auftritt. Più lento.

Diese ganze Musik ist ziemlich charakteristisch, ohne freilich hervorzustechen. Auch fühlte Flotow, dass jetzt, am Actschluss etwas geschehen müsse, um die erschlaffenden Nerven der Zuhörer wieder aufzustacheln; desswegen machte er eine kühne Anleihe bei Meyerbeer und schuf ein äusserlich wirksames Ensemble in dessen Stil (man vgl. die Schwerterweihe in den »Hugenotten« IV. Act), das freilich immer nur Kopie bleibt. Zuerst sorgen lang ausgehaltene Klarinette und Fagott in Octaven für die Erzeugung der nöthigen Spannung, dann intonirt Lyonel den »Schlager«:

Larghetto.

es folgt einiges Geplänkel, der Chor setzt leise ein, ein kurzes, mächtiges Crescendo, und Orchester und Sänger wiederholen blasend, streichend, singend den »Schlager«, der in einem Nachspiel mit grosser Tenorkadenz immer noch anklingt.

Allegro non troppo.

IX. Auftritt.

Jagdfanfaren entbieten die Jäger zur Königin. Da entsinnt sich Lyonel des Ringes, den er am Finger trägt, er übergiebt ihn Plumkett, damit dieser ihn zur Königin trage und ihn aus der Schmach errette. »Lyonel wird fortgeschleppt. Die Lady besteigt eine Sänfte, welche ihr gebracht wurde. Plumkett bleibt, den Ring hoch erhebend. Der Jagdzug entfernt sich langsam«.

Dieser Schluss wird heute in folgender, unbedingt vorzuziehender Weise abgeändert: Die Königin erscheint mit Gefolge, Plumkett will, den Ring hoch erhebend, auf sie zueilen, als die Lady, das Wappen des Ringes erkennend, von Mitleid mit Lyonel und Scham über ihr eigenes Verhalten erfasst, sich den Ring von Plumkett erbittet und ihn der Königin überreicht, die ihn mit freudiger Überraschung erkennt. Der Vorhang fällt.

IV. Aufzug, I. Auftritt. 15. Entree und Arie. II. Auftritt.

Lyonel ist zwar nicht gefangen gesetzt worden, ist aber dafür in tiefe Schwermuth verfallen; um ihn derselben zu entreissen, hat sich die Lady mit Nancy zu Plumkett begeben, dem sie einen »Plan« mittheilen lässt. Sie singt unterdess, nachdem in der Einleitung wieder die »letzte Rose« mit Harfe und vierfach getheilten Violoncellen erklungen, eine Koloraturarie, bei der wieder die Hohlheit und Äusserlichkeit der französischen grossen Oper vorbildlich gewesen ist:

Moderato.
LADY. Den Theu-ren zu ver-söh-nen durch wahre Reu', durch
Sein Da-sein zu ver-schö-nen
wahre Reu', mit Lieb' und Treu' mit Lieb' und Treu...

So singt eine eitle Kokette, die für jeden Lobredner ihrer Reize Lächeln und Blicke feilhält; aber um die »Wahrheit« der »Reu', Lieb' und Treu'« der Lady kann uns, nach dieser Musik, ernstlich bange werden. Es ist nur eine Forderung des guten Geschmacks, dass diese Nummer ausgelassen werde.

III. Auftritt.

Plumkett und Nancy kehren unverrichteter Dinge von Lyonel zur Lady zurück: »er starrt betrübt und still zu Boden nieder Und spricht und hört kein Wort«. Die Lady

IV. Auftritt.

16. Duett.

versucht ein ihrer Meinung nach untrügliches Mittel: sie lockt ihn mit einem zeitgemäss umgeändertem Verse der »letzten Rose« herbei (wobei für die Sängerinnen die Regiebemerkung zu beachten ist: »sie singt anfangs mit zitternder Stimme, dann mit immer gesteigertem Ausdruck«). Aber ach! kaum wird Lyonel ihrer ansichtig, als er ihren Strauss zerpflückt und vor ihre Füsse wirft. Selbst ihre zärtlich rührende Betheurung:

Più lento.
LADY. Sieh mich be-reu-end, be-reu-end zur Süh-ne hier...

ihre Mittheilung, dass sie seine schmachvollen Bande gelöst, den Ring selber zur Königin gebracht habe — was freilich nichts Grosses war — lassen ihn kalt. Da überrascht sie ihn mit der Erklärung:

»Hör' mich! Dein edler Vater
War Graf Derby, der schuldlos Verbannte,
Den man zu spät als den weisen Berather,
Als den Freund des Staates erkannte!«

Wohl blitzt es ihm einen Augenblick stolz aus den Augen; als sie ihm aber ihre Hand fürs ganze Leben reichen will, da stösst er sie zurück.

Und wieder wurde das französische Muster herbeigeholt, um dem Duettschluss den Effect zu sichern. Die Musik, zuerst in As-moll, lichtet sich:

Andante.
LYON. Sie war mein Stern, mein höchstes Gut! Ihr weiht' ich gern mein treues Blut

Der höchste Aufschwung leidenschaftlicher glücklicher Liebe könnte nicht beredter klingen; die Melodie ist zu schwungvoll und packend, als dass sie des lieben Effectes willen nicht noch

einmal mit allem prunkenden Zubehör des Orchesters erscheinen sollte, und nun stimmt die Lady wieder in platten Octaven mit ein: »Sieh' meinen Schmerz, sieh' meine Reu!« und Er: »Nein, nimmer kehrt mein Heil zurück« — auf der einen Seite verzweifeltes Flehen der Verschmähten, auf der andern Hass und Trotz des Hintergangenen, und beides auf die gleiche Tonweise wonniger Beseligung! »Unsinn! Du siegst!«

Dunkel, wie die Straussgeschichte, ist auch die mit dem Ring. Die wahrscheinlichste Erklärung ist folgende: Graf Derby Vater war ein Parteigänger der Whigs, die in der ersten Regierungszeit der Königin das Heft in Händen hatten und 1710 gestürzt wurden. Als Beweis besonderen Wohlwollens hatte ihm die Königin früher einen Ring geschenkt. Der Graf, welchen mit dem Sturze der Whigs das Loos der Verbannung traf, sah seine spätere volle Rechtfertigung voraus und irrte sich nicht in dem Bescheide, den er sterbend seinem Sohne über die Kraft des Ringes eröffnete. Freilich ist die geschichtlich mögliche Frist von längstens 4 Jahren (1710 bis zu Annas Tode 1714) für diesen ganzen Vorgang ein viel zu kurzer, und man hätte es hier mit einer poetischen Licenz zu thun.

V. Auftritt. Doch ein liebendes Weib weiss noch da Rath, wo männlicher Scharfsinn sich erschöpft. Sie trifft Vorbe-

VI. Auftritt. reitungen, um das Letzte zu wagen. Zuvor aber hat

17. Duett. Plumkett mit Nancy noch eine Angelegenheit von grosser Wichtigkeit in Ordnung zu bringen. Da beide in die Klugheit der Lady mehr Vertrauen setzen, als in die Dauerhaftigkeit des Trotzes Lyonels, so sieht Plumkett eine wenig verlockende Zukunft vor sich: »Ach dann sitz' ich ganz alleine.. Einsam hier, im öden Haus...« Doch die kluge Nancy weiss ihm zu helfen: »Gelt! Ihr müsst ein Weibchen wählen, Seid ja alt genug — und reich!« Da aber »Nachbars Polly« ihm zu dumm ist und er auch Richters Anna nicht mag, so bleibt freilich nur Eine übrig: »Kann sie gleich nicht einmal spinnen, Ist sie gleich sehr ungeschickt — Wusst' sie doch mich zu gewinnen, Seit ich ihr in's Aug' geblickt!« Da diese Eine, um ihn zu ge-

winnen, sogar spinnen lernen will, so fehlt nur noch die letzte Entscheidung in Frage und Antwort, die aber tactvoller Weise bis zur Erledigung der Herzensangelegenheit Lyonels vertagt wird.

Verwandlung.
VII. Auftritt.
18. Finale. Allegro poco vivace.
Andante.
Allegretto.

Wieder ist Markttag in Richmond, doch es ist ein Scheinmarkt. Pächter und Mägde sind von der listigen Lady bestellt. Die Musik ist glänzender, zierlicher, als damals. Während eine elegische Violoncell-Kantilene ertönt: nahen Plumkett und Lyonel. Die verkleideten Mägde rühmen wie früher ihre Kunstfertigkeiten, da holt Plumkett die Lady hervor und frägt sie: »Sprich! was kannst du? — sag' es frei!« und diese betheuert dem erstaunten Lyonel *(mit einer für die wichtige Textstelle viel zu ausdruckslosen Musik)*: »Ich kann entsagen dem Glanz, dem Schimmer... Ich kann dem Treuen Mein Dasein weihen..« Jetzt glaubt ihr Lyonel, und nachdem auch Plumkett mit Nancy ein humoristisches Examen angestellt, stimmen alle, damit auch der Zuhörer etwas nach Hause mitnehmen könne, die »letzte Rose« an.

Andante.
Più animato.
Andante.



Die heute noch bei einigermaassen glücklicher Vertretung der Hauptrollen andauernde Beliebtheit dieser Oper ist in erster Linie dem ausgezeichnet angelegten Textbuch zu verdanken, welches die rechte Mischung von Ernst und Scherz aufweist, markante und fesselnde Charaktere enthält und in der Begründung und Verknüpfung der Scenen geradezu ein Muster ist. Ein Fehler dürfte nur in der Handlungsweise der Lady zu finden sein. Erst sobald sie weiss, dass er adliger Herkunft ist, wagt sie ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen; das ist sehr wohl

erzogen, aber wenig menschlich empfunden. Dennoch verzeihen wir ihre Gefühlskälte angesichts des guten Einfalls, sich noch einmal als Magd zu verdingen. Flotow hat sich die Arbeit hier augenscheinlich leichter gemacht, als in »Stradella«; immerhin ist die »letzte Rose«, auf die er einen grossen Theil der musikalischen Wirkung der Oper auferbaute, ein schönes Volkslied. Die Fadheit eines Theils der Musik wird durch den Umstand erklärlich, dass sie ursprünglich seinem am 21. Februar 1844 in Paris aufgeführten von Saint-Georges entworfenen, mit F. M. F. Deldevèz und Burgmüller komponirten Ballett »Lady Henriette« zu Grunde lag, also eigentlich Ballettmusik bildete.*) In der Behandlung der Singstimmen, des Orchesters ist er auch hier Meister; ein besonderes Verdienst bildet die geschickte und ungezwungene Fügung des Dialogs. Die Oper wurde zum ersten Mal in Wien am 25. November 1847 mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt und fand schnelle Verbreitung.

*) So berichtet Riemann, Opernhandbuch (1887) S. 312. Ferdinand Gleich, Wegweiser für Opernfreunde (Leipzig, 1857) nennt »Martha« eine Umarbeitung der Oper »l'ame en peine«, die (nach Riemann) in Paris 1846 aufgeführt worden ist und deren Text von Saint-Georges ist. Vielleicht ist diese Oper aus dem Ballet »Lady Henriette« entstanden; die »Martha« hätte demnach zwei Entwickelungsstadien durchlaufen.

